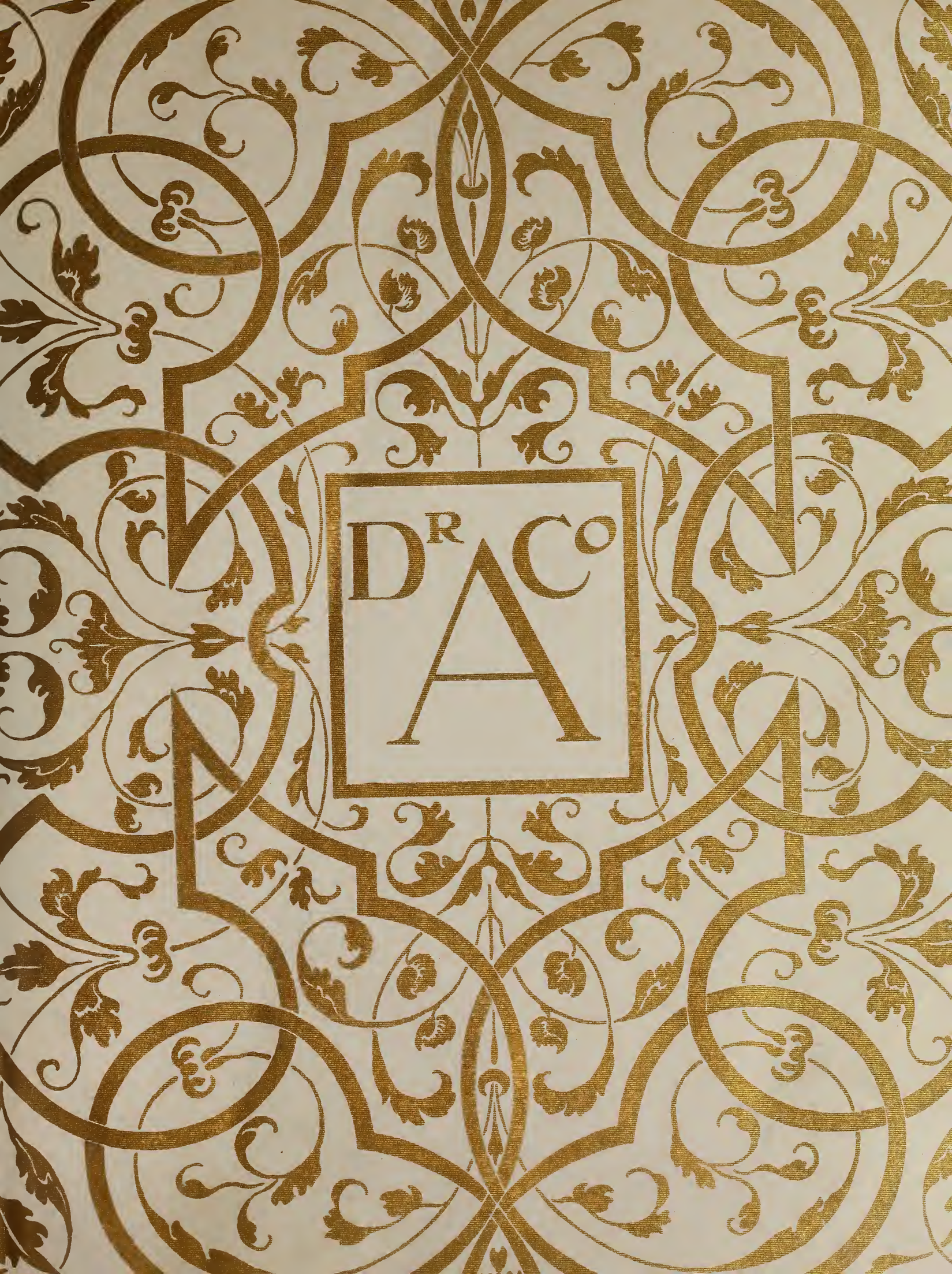
FRANZ
STVCK


D^R A C^o

Digitized by the Internet Archive
in 2016 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/franzstuckuberhu00stuc

FRANZ STUCK.

Clichés und Druck der Münchener Kunst- und Verlags-Anstalt Dr. E. Albert & Co., München-Schwabing.
Farbe von Berger & Wirth in Leipzig.
Papier von der München-Dachauer Actiengesellschaft für Maschinenpapierfabrikation in München.

Fr v. Lenbach pinx

Dr E. Albert & Cº heliogr.

FRANZ STVCK

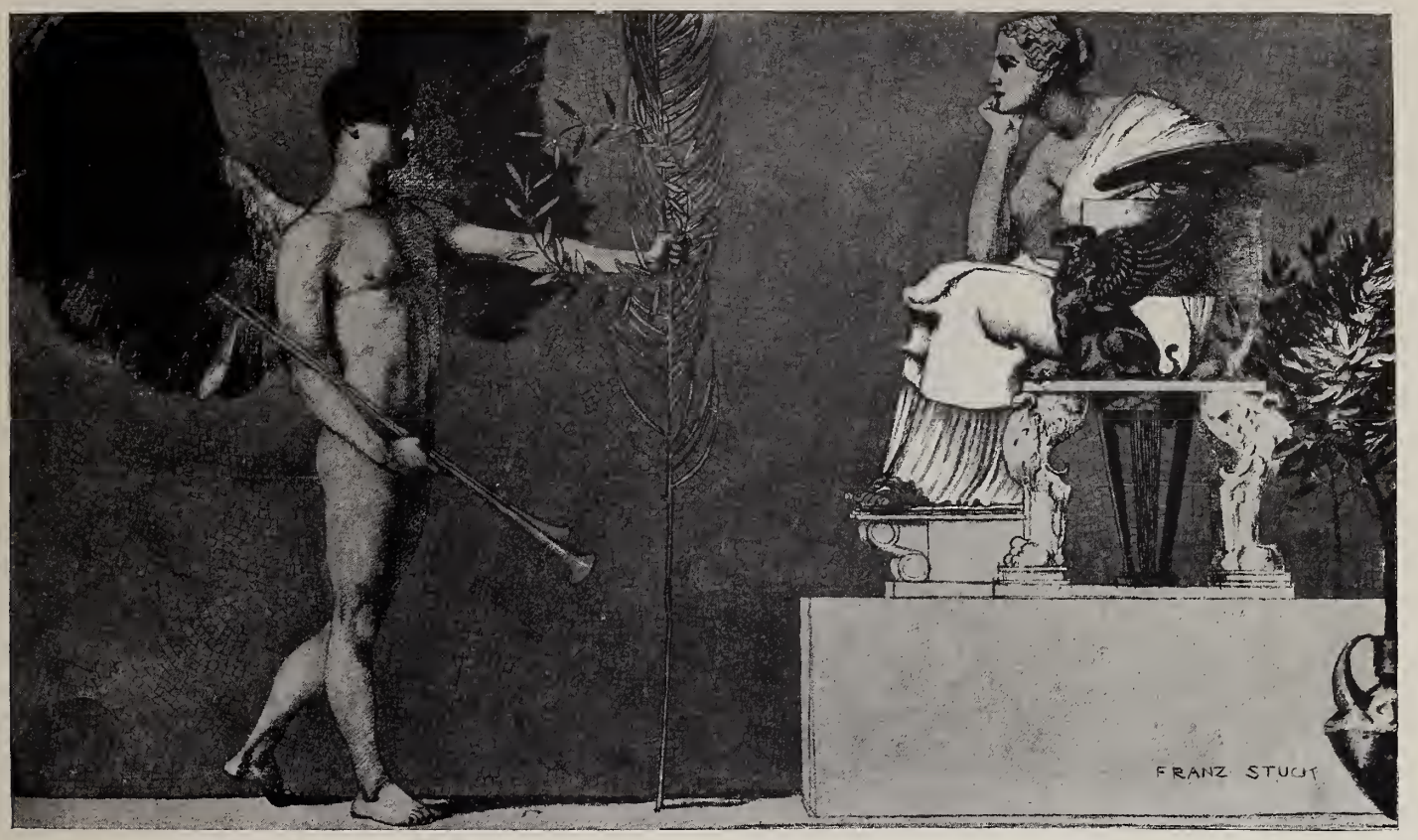
ÜBER HUNDERT REPRODUCTIONEN
NACH GEMÄLDEN UND PLASTISCHEN WERKEN
HANDZEICHNUNGEN UND STUDIEN.

TEXT

VON

OTTO JULIUS BIERBAUM.

MÜNCHEN 1893.
MÜNCHENER KUNST- UND VERLAGS-ANSTALT
DR. E. ALBERT & CO.



FRANZ STUCK.

Zu den landläufigsten Vorwürfen gegen die moderne Kunst gehört der: sie ist einem blöden Naturalismus verfallen. Und das soll zweierlei heissen. Einmal: sie sucht das Gemeine. Dann: sie hat keine Phantasie.

Das ist das unglückselige Verhängniss der Schlagworte: sie sind zumeist für den Tagesgebrauch gemünzt, für eine augenblickliche Phase des Entwickelungskampfes, man sollte sie wegwerfen, schleunigst, sobald ihre Zeit vorüber, aber nun gerade fangen sie erst an, in den Köpfen der Menge herumzuklettern und sich einzunisten, und kriechen und springen heraus bei den unpassendsten Gelegenheiten und machen ein Lärmens sondergleichen: „wir sind noch da und wir sind noch immer die Wahrheit".

Und das Publikum pflegt es wirklich zu glauben, denn das Publikum glaubt gerne dem Beharrlichen, das recht unerschütterlich auf dem Posten bleibt und das unbequeme Neue abwehrt. Und wenn die Sache selbst auch riesenweit aus dem alten Begriffe herausgewachsen ist, und wenn ihr von den Kundigen auch längst schon neue Begriffe und Begriffsworte angemessen worden sind, das Publikum lächelt trotzig und verschmitzt und singt die alte Melodie, die ein geläufiger Gassenhauer geworden.

So ist es geschehen mit dem Schlagworte des Naturalismus. Längst deckt es nicht mehr die Sache, für die es einst erfunden wurde in den Zeiten des ersten Regens einer neuen Anschauung, aber nun erst wird es lebendig in den Massen, oben und unten, lebendig und gassengemein wie eine Melodie, die von allen Walzen gedreht wird.

Es ist eine Katzenmusik sondergleichen, und keine Rettung giebt es vor ihr, ausser dass man dorthin geht, wo keine Worte sind, sondern die Thaten, die sich nicht nach Worten richten, an die Quelle: an die Kunst selber.

Das ist ein grosser Trost, dass es fernab dem Wortgestöber einen stillen Plan giebt, auf dem es ruhig und sicher blüht und wächst und fruchtet. Unzählige Blüthen streben da geschwisterlich neben einander auf in die klare Helle, verschieden unter einander an Farbe, Form und Duft, aber alle haben ihre Wurzeln in einem Erdreich, und aus gleichen Kräften nährt sich ihr Gehalt an Saft und Süsse.

Die neue Kunst! Aus dem Streben nach Wahrhaftigkeit erblüht sie, aber ihre Schönheit gestaltet sich verschieden in vielen Arten, in so vielen, als schöpferische Geister sind, die eigene Wege geh'n.

Unbekümmert um künstlich destillirte Worte umschliesst sie Beides: die Schönheit des schlicht Erdenwirklichen, das nichts sein will, als ein eigenbeseeltes Bild des Sichtbaren um uns, und die Schönheit der flugweiten Phantasie, welche die Träume des Menschenherzens, die Welt in uns, zu glaublichem Leben im Kunstwerke erstehen lässt. So schafft sie neues Leben überall her, aus der Umwelt des Menschen und aus seiner Innenwelt, fremd und ferne der Beschränktheit, welche beflissen ist, Schranken aufzurichten überall und zwischen Wahrheit und Wahrheit Schlagbäume aufzupflanzen.

Ein Jungmeister dieser neuen Kunst, die noch immer auf der Suche nach neuen Zielen ist und sich gar nicht genug thun kann in verwegenen Experimenten mit neuen Ausdrucksmitteln, ist Franz Stuck.

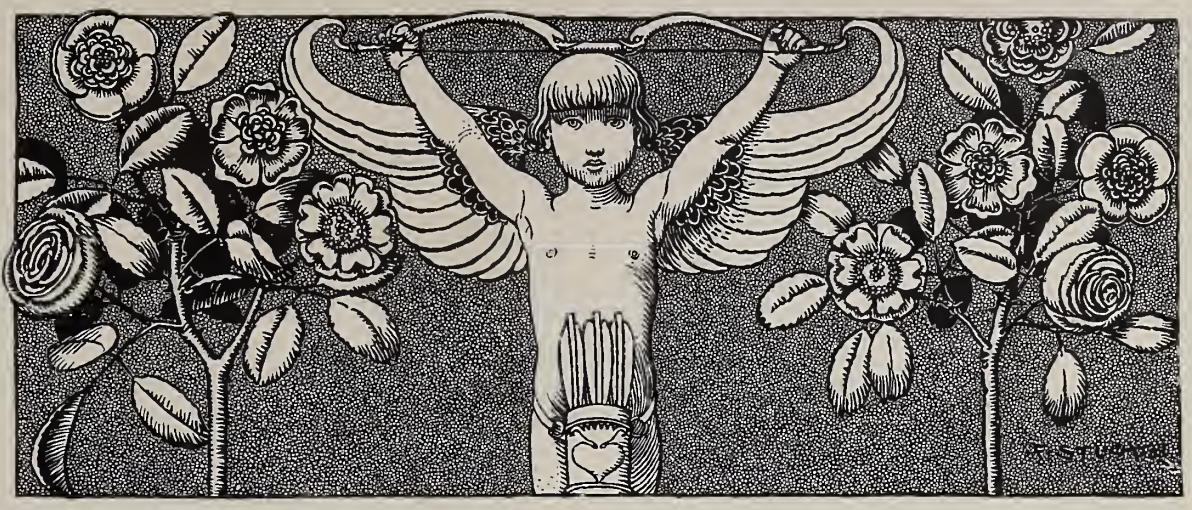
In schnellem, sieghaftem Aufstieg hat er bis jetzt seinen Weg gemacht. Aber so kurz die Zeit war, der Weg hat ihn weit hineingeführt in das Land einer eigenen Schönheit, das er zum Theil selber entdeckt hat.

Pfadfinder und Wegeebener dahin waren ihm vorzüglich Arnold Böcklin, der Meister von Zürich, Hans Thoma und Max Klinger. Mit ihnen verbindet ihn innerliche Verwandtschaft, deren Beziehungsenge man indessen nicht überschätzen darf.

In allen Fragen der Technik ist er ihnen fremd. Aber unendlich viel hat er ihnen innerlich zu verdanken.

Vorzüglich dem grossen Arnold, dem unerschöpflichen Farbenfabulisten, der uns die Thore einer nie geahnten Schönheit aufgethan und die Welt wahrhaft bereichert hat durch neue Werthe bleibendsten Genusses. Ihm darf Stuck nie den Dank vergessen.

Ich meine nicht so, dass Stuck ein „Schüler" Böcklin's ist, oder gar sein Nachahmer, Nachtreter. Nur die Oberflächlichkeit kann das behaupten wollen. Aber Böcklin war ihm ganz offenbar der Muthmacher, das aufrichtende Vorbild, die Offenbarungshelle, die in ihn hineinleuchtete, der Vorton, der die gleichen Saiten in ihm anklingen liess, dass der Jüngere dann mit vollen und kühnen Griffen weiter spielen konnte, schnell in die rechte Harmonie geleitet, und nicht gar so einsam mit den neuen Tönen, die wenig Echo finden in den Herzen der schwer vom Alten zu entwöhnenden Menschen. Und das ist das Fernere, das Stuck dem Meister von Zürich zu verdanken hat: dass er geebnetere Wege fand zum Verständniss bei den Leuten. Darin haben ihm auch Hans Thoma und Max Klinger gute Dienste geleistet. Arnold Böcklin und diese Beiden haben einen langen Martergang gehen müssen, bis ihnen anerkennender Zuruf wurde. Ihr Ringen mit der Schwerempfänglichkeit ihrer Zeitgenossen, ihr grosser, kühner Stolz, sich selber treu zu bleiben und ihrer stolzen, neuen Kunst, in all' der Verkennung und Verhöhnung, bis es hell wurde in den Herzen der Verständigen: ihr Martyrium der genialen Eigenheit hat den schnellen Erfolg Stuck's möglich gemacht.



Aus den „Fliegenden Blättern“.
Verlag von Braun & Schneider, München.

Im Schatten ihres langsam, allzu langsam gewordenen Ruhmes konnte er mit unendlich viel grösserer Freiheit und Sorglosigkeit sein Werk beginnen und betreiben.

Es scheint mir wie eine die Sache hebende Pflicht, der älteren Meister und ihrer Thaten zu gedenken, ehe ich daran gehe, mich in die Kunst des jüngeren zu versenken, der als Nächster neben ihnen genannt zu werden werth ist.

Die äusseren Daten seines Lebens sind schnell aufgezählt.

Stuck ist ein Niederbayer. Als Sohn eines Müllers wurde er am 23. Februar 1863 in Tettenweis geboren. Er machte die Realschule durch, dann die Kunstgewerbeschule, schliesslich die Akademie. Zum Glück hat er die letztere meist geschwänzt, so dass ihm ihre Schablone nicht allzuviel anhaben konnte. Das Schwänzen war übrigens nicht die Folge genialen Leichtsinns und der Neigung zu allerlei Amüsements, sondern es geschah darum, weil der junge Akademiker genöthigt war, den grössten Theil seiner Zeit auf den Erwerb durch Illustrationen zu verwenden. Auf diesem Wege hat er sich materiell und auch künstlerisch bald auf eigene Füsse gestellt.

Stuck begann also als Zeichner, als Illustrator.

In dieser Eigenschaft ist er auch heute noch hauptsächlich im Publikum bekannt. Seine Bildhumoresken in den „Fliegenden Blättern“ haben ihm zu einer gewissen Popularität und damit zu keiner geringen Ehre verholfen, nämlich: dass man ihn gleich hinter dem genialen Meister des deutschen Humorgriffels, hinter Oberländer, nennt. Dem genaueren Blicke kann es auch nicht verborgen bleiben, dass Stuck auf diesem Gebiete einiges, und zwar nicht wenig, von Oberländer gelernt hat. Selbst in der Manier der Liniengebung finden sich, zumal anfangs, kleine Anlehnungen, die indess nie so weit gehen, dass man von Nachahmung sprechen kann; schliesslich hat sich Stuck auch auf diesem Gebiete zu einem eigenen Stile durchgerungen, zu einer zeichnerischen Komik von höchst fideler Verwegenheit, die aber nie oder doch nur selten den künstlerischen Takt verleugnet.

Am freiesten in dieser Beziehung hat er sich in den Illustrationen zu der komischen Schauspielerepopöe „Hans Schreier, der grosse Mime“ (München, Verlag der Münchener Kunst- und Verlagsanstalt Dr. E. Albert & Co.) gegeben. In den zahlreichen, überaus flott und originell improvisirten Zeichnungen zu dem in dieser „Buschiade“ besungenen Leben eines Reklamekomödianten finden sich Stücke von genial-humoristischer Auffassung. Stuck geht da mit allen Mitteln der Karrikatur verschwenderisch um, er schreckt vor keiner zeichnerischen Uebertreibung zurück, sein Stift fährt nach allen Richtungen aus, bis zur Stilisirung von Menschenköpfen, aber trotzdem ist es nicht die Uebertreibung, welche als das Hervorstechende auffällt, sondern die schlaghafte Erfassung des Typischen, recht eigentlich der realistische Kern, die witzige Wahrheit der lachenden aber scharfen Beobachtung.

Das ist überhaupt durchaus ein Grundzug der Stuck'schen Kunst: sie geht immer vom Realistischen aus in tolle Phantastik hinein, und immer, inmitten orgiastisch sich austummelnder Phantasie, ist es jener realistische Grundzug, der dem Ganzen als bestimmendes Gepräge bleibt.

Dieser Zug ist bei Stuck fast noch stärker, als bei Böcklin. Das moderne Auge zeigt sich da bei dem jüngeren, die grössere Sinnenfreude. Es macht auch immer den Anschein, als ob alle die Stuck'schen Phantasieen Concentrationen des Gesammtempfindens auf das Sehen seien, das alle möglichen Erinnerungen organisch zu einem Ganzen zusammenfügt, zu einem reizvollen Neuwesen, während wir bei Böcklin den direkten Seelenhauch zu spüren vermeinen, das aus innerster Seele Geschöpfte, die inneren Gesichte. Böcklin kehrt sich ursprünglich gar nicht an die Natur, er taucht einfach in sich hinein, und es ist ein Wunderbares, dass die Offenbarungen seines Inneren doch so viel aus der Umwelt haben, so viel Windfrisches, Erdrüchiges. Stuck erhält dagegen, so scheint es, vielmehr die Anregung von aussen, und dem äusserlich Gegebenen bleibt er immer bis zu einem gewissen Punkte treu, wo sich dann sein spezielles Schöpferthum zeigt, seine Lust am Weiterphantasiren des Naturgegebenen. Oft ist es nichts als eine wundersame Beleuchtung, die wie eine fremde Seele über einer Landschaft liegt, oft ist es ein Bevölkern der Landschaft mit neuen Wesen, — aber stets ist ein Grundton der Wirklichkeit fest und leitend in der brausenden Musik aus anderen Sphären.

Diese Bemerkungen passen in besonders umfassender Beziehung hauptsächlich auf den Farbenkünstler Stuck, dessen Wesen im Weiteren geschildert werden soll, aber sie treffen auch kennzeichnend den Zeichner.

Und der Zeichner Stuck, wie gesagt, war vor dem Maler Stuck fertig. Man kann hier den Maler nicht voll verstehen, wenn man den Zeichner nicht kennt.

Aus „Allegorien und Embleme“.
Verlag von Gerlach & Schenk, Wien.

Aus „Allegorien und Embleme“.
Verlag von Gerlach & Schenk, Wien.

№ 0609
Deutsch-nationale Kunstgewerbe-Ausstellung
München 1888

№ 0609
Deutsch-nationale Kunstgewerbe-Ausstellung
München 1888

F. STUCK 88

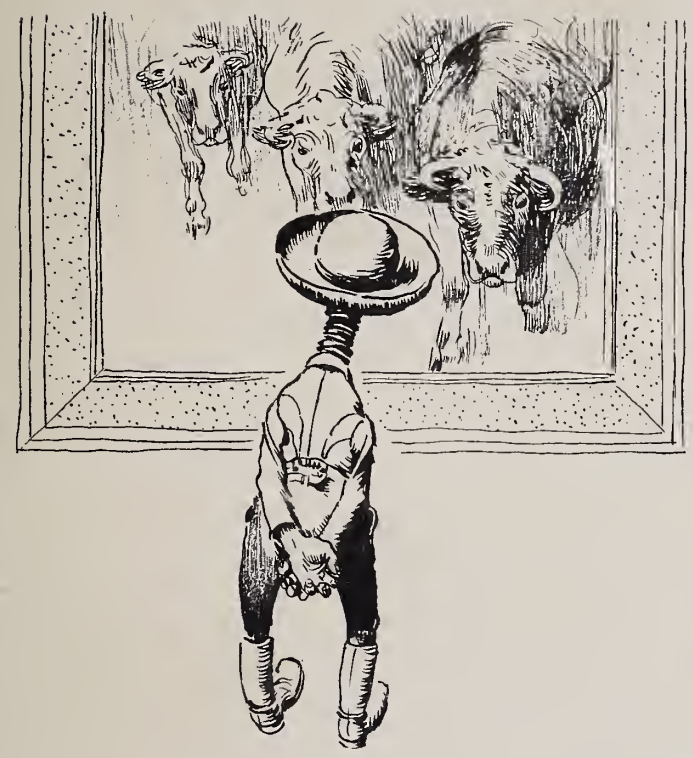
№ 0609
Deutsch-nationale Kunstgewerbe-Ausstellung
München 1888

№ 0609
Deutsch-nationale Kunstgewerbe-Ausstellung
München 1888

Aus den „Fliegenden Blättern".
Verlag von Braun & Schneider, München.

Aus den „Fliegenden Blättern“.
Verlag von Braun & Schneider, München.

Aus den „Fliegenden Blättern“.
Verlag von Braun & Schneider, München.



Aus den „Fliegenden Blättern“.
Verlag von Braun & Schneider, München.

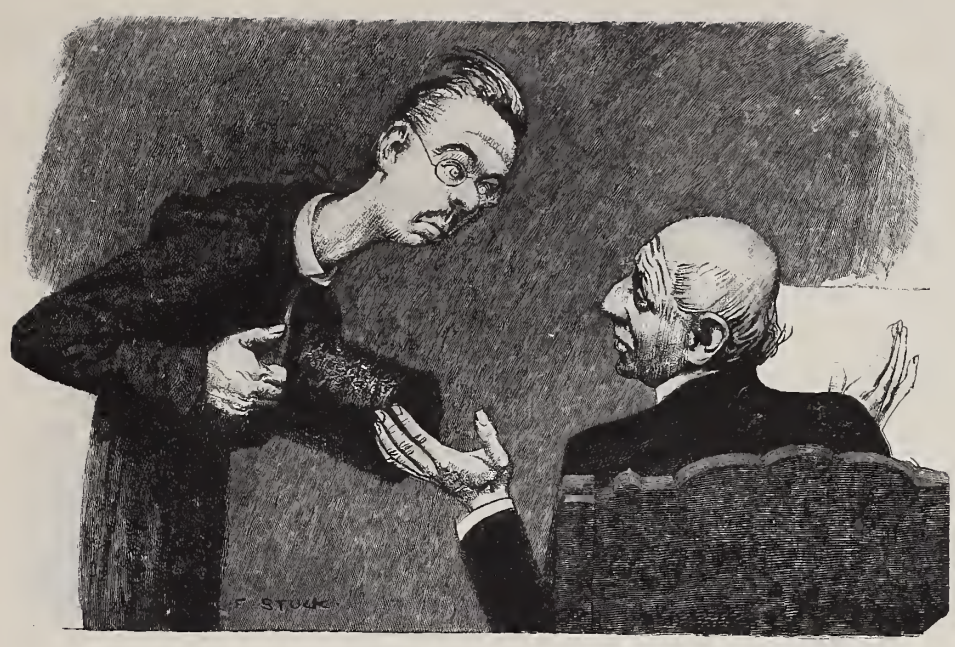
Aus den „Fliegenden Blättern“.
Verlag von Braun & Schneider, München.

Aus den „Fliegenden Blättern“.
Verlag von Braun & Schneider, München.

Aus den „Fliegenden Blättern“.
Verlag von Braun & Schneider, München.

Aus den „Fliegenden Blättern“.
Verlag von Braun & Schneider, München.

Aus den „Fliegenden Blättern“.
Verlag von Braun & Schneider, München.



Aus den „Fliegenden Blättern".
Verlag von Braun & Schneider, München.

Aus „Hans Schreier, der grosse Mime“.
Verlag von Dr. E. Albert & Co., München.

In diesem schon, von Anbeginne, regt sich die Freude, einmal, an der Realität, die er ausschöpfen möchte und in sich aufnehmen und ganz treu wiedergeben, dass es dem Vergleichenden eine Verblüffung sei, aber dann auch, schnell, an einem anderen Punkte, sticht seine Begierde heraus, in seelischen Nuancen Lichter aus einer fremden Welt aufzusetzen, mit einem kleinen Mehr und einem winzigen Weniger ein scheinbar ganz Neues zu schaffen, das aber doch nur eine Variante des Wirklichen ist.

Ein Fabulist, kurz und gut, aber ein Fabulist nicht aus Utopien, sondern von Erden her, — ein fabelhafter Augenmensch, dem unter den Händen, spielend, die alte Wirklichkeit zu einer neuen wird, ohne doch ganz ihre alte Wesenheit aufzugeben.

Das klingt Alles paradox, und den Wahrheitswütherichen, welche nur die sacksiedegrobe Wahrheit, so man mit allen Sinnen sehen, fühlen, riechen, hören, schmecken kann, als kunsterlaubt gelten lassen wollen, wird es nicht klar sein. Aber es ist nicht leicht, eine andere Wortfassung für diese Kunst zu finden, welche eben in sich etwas Paradoxes hat. Sie ist auf die feinsten Nerven gestimmt, die alle Ausklänge bis in's Feinste mit vibriren, und die für's Paradoxe die sicherste Stimmung haben. Sie ist in diesem Sinne fin de siècle, aber sie hat auch eine Urkraft und Gesundheit in sich, die weit hinüberweist über die müden Sterbezuckungen des Alten, die sicher hinausschreiten wird in eine gefestete Zukunft, in der all' das sich klären wird, was wir vorahnend dumpf und nebulos empfinden.

Es ist nun besonders interessant, wie sich bei Stuck jener Zug des spielenden Umwandelns der äusserlichen Wirklichkeit in eine neue, aus der Phantasie heraus belebte, langsam entwickelt.

Durch seine ganze Zeichnerzeit hindurch, in der zugleich immer die Sehnsucht des zukünftigen Malers nach Farbe ihren Athem hebt, geht diese Entwickelung einen sicheren, freien, immer wuchtiger werdenden Gang. Es ist ein stätiges Freierwerden, ein stätiges Aufsichselbstkommen, immer sicherer, immer klarer, immer froher, nicht mühsam und in sprunghafter Ungeberdigkeit, die in Rückfällen gezüchtigt und niedergeschlagen wird, sondern wie in einem stillen, sicheren Wachsen unter lauter Luft und guten Winden.

Ich will es versuchen, diese fröhlich anzusehende Entwickelung des Zeichners Stuck zum Maler in kurzen Zügen wiederzugeben.

Zuerst hat Franz Stuck an Martin Gerlach's „Allegorien und Emblemen" mitgearbeitet. Dem Herausgeber dieses und anderer kunstgewerblicher Werke gebührt das Verdienst, das Talent Stuck's zuerst in seiner Fülle erkannt und thatkräftig in freiem Gewährenlassen seiner Eigenart unterstützt zu haben. Auch die späteren

Panneau décoratif.

Panneau décoratif

„Karten und Vignetten“, Stuck's illustratives Hauptwerk, sind bei Gerlach (Gerlach & Schenk, Wien) erschienen.

In den „Allegorien und Emblemen“, die zwischen 1882 und 1884 entstanden, erscheint Stuck's Begabung zum Theil noch gebunden von der Erinnerung an allerlei fremde Stile. Es ist ein Ringen in ihm, loszukommen aus dem Fremden, sich selbst ganz zu begreifen und zu erfassen, rechts und links fährt er heraus aus dem Geleise der Schulrichtungen (denn es sind verschiedene, in denen er sich versucht), aber es will ihm nur selten gelingen, ganz er selbst zu sein.

Sowohl in der Mache, als in Auffassung und Erfindung ist ein wenig Zaghaftigkeit. Die ältesten Blätter, so das, welches die Embleme der Fleischhauer, Fischer, Jäger u. s. w. bringt, sind zum Theil geradezu schülerhaft, die Anlehnung an gewisse Manieren, an alle möglichen, ist allzu stark. Man würde nicht leicht die einzelnen Blätter als Arbeiten eines und desselben Künstlers erkennen.

Trotz der angedeuteten Unselbständigkeit, die bei dem damals zwanzigjährigen Künstler nicht erstaunen kann, kommt indessen doch zuweilen eine Note zukunftssicherer Eigenart heraus. Am wenigsten noch in der Mache, die durchweg stark Beeinflussungen aufweist, unter denen die Ausdrucksmittel der Persönlichkeit ziemlich verschwinden, wenngleich leise Andeutungen auch schon hier den zukünftigen Beherrscher eines stark persönlichen Stiles vorausahnen lassen mögen.

Auffassung und Erfindung sind dagegen häufiger von jener liebenswürdigen, phantasievollen, zuweilen aber auch tiefen und gewaltigen Originalität, die sich bald darauf in Stuck entwickeln und das Hauptmerkzeichen seiner Begabung werden sollte. So mag man in der Allegorie der Ungerechtigkeit wohl schon den Stuck von später erkennen können, in dieser üppigen Frauengestalt mit dem scharfen Teufelsdirnenausdruck im pikanten Gesichte, oder auch

Entwurf zu einer wilden Jagd.

in der Figur, welche die Geschichte darstellt, in diesem hoch, fast steif aufgerichteten Weibe, das, zwischen jonischen Säulen stehend, über die Gestalten von Krieg und Frieden hinweg, grossäugig, weit, streng, ruhig geradausblickt. Die Sinnenfreude des Künstlers, diese herzhafte Freude an aller Gesundheit und Lebenskraft, kommt auch in dieser Zeit schon zum Ausdrucke und zwar auch hier schon verkörpert in die orgiastisch fröhliche Animalität des Faunengeschlechtes. So allegorisirt der jugendliche Künstler Jagd und Fischfang mit Faunenscenen. Famos ist da, einmal, in der Jagdscene, die rennende Bewegung der jungen Bocksfüssler hinter dem weit ausgreifenden Vogel Strauss her, und dann, in der Fischereiallegorie die ziehende Bewegung der haarigen Leiber, wie sie an der Angelschnur einen grossen, glotzenden Fisch aus dem Flusse zu heben bemüht sind, dessen fischschwänzige Nymphe sich diesem Raube widersetzt. Der „Gesundheit" ist eine eigene Allegorie gewidmet, die gleichermassen mit der lebensvollen Bocksbeinfratze operirt. Da ist es ganz wundervoll in einem echt humoristischen Gegensatze anzusehen, wie ein alter Satyr, vergnügt grinsend, zwei kleine, nackte Kinderleiberchen an sich presst, denen es sehr wohl ist an dieser pelzwarmen, haarigen Brust. Ein riesiger Gorilla, mit einem Fuss auf den Schädel des Satyrs gestützt, sich festhaltend an Fruchtornamentgewinden, schaut aufmerksam dieser wunderlichen Kinderwärterei zu.

Der humoristische Zug dringt überhaupt häufig durch. Da ist die Geschwätzigkeit in einer alten Klatschbase verkörpert, auf deren Krücke eine neugierige Pute sitzt, emsig lauschend, was die Alte mit wichtigem Gesichte auskramt. Zwei Gänse schnattern eilig zu Füssen der Alten davon, in einem Wappenschilde hockt ein plappernder Papagei. Das Gegenstück: die Verschwiegenheit. Da steht, fest, breitbeinig, ganz in Eisen geschient, ein Ritter. Leise, bestimmt wehrt er das Flügelbübchen ab, das mit „Bitt' schön" gefalteten Händchen sich an seinen Mund drängen will. Zwei

Gänse mit verbundenen Schnäbeln, die eine weinend, die andere wüthend, ihm zu Füssen. Im Wappen ein stacheliger Fisch. Von grosser Komik sind auch „die fünf Sinne", dargestellt in den Erlebnissen eines Flügelbürschchens mit einer Hummel, und eine Anzahl von Zeichnungen zu Druckinitialen.

Die von Stuck erfundenen Gewerbewappen zeichnen sich durch Reichthum der allegorischen Wesensdarstellung des behandelten Gewerbes und durch kühne Verwendung realistischer Motive aus. So hat das Wappen der phototypischen Gewerbe ausser einer halbirten, stilisirt gehaltenen Sonne im Felde links eine Korbflasche mit Aether, im Felde rechts ein Tambon. Aus dem Wappenhelm heraus wachsen Sonnenblumen.

Zwischen den „Allegorieen und Emblemen" und den „Karten und Vignetten" liegen nur ein paar Jahre, aber es sind die fruchtbaren Jahre einer ausserordentlich schnellen und glücklichen Entwickelung.

Alles, was in den Beiträgen Stucks zu ersterem Werke sich leise andeutete, in zaghaften Ansätzen unsicher sich herauswagte, noch aber nicht Triebkraft genug hatte, in Halm und Frucht zu schiessen, findet hier seine Erfüllung. Eine Eigenart von besonderer Kraft und reich an seltenen Reizen ist erblüht, ein Jungmeister brillanter Technik und kühnster Phantasie ist geworden: ein Künstler, kurz gesagt.

Ein Künstler.

Das ist der souveraine Mensch, der inmitten der Welt von Masken, inmitten dem Spinnewebennetze der Gesellschaftsbeziehungen, zwischen denen das Individuum todtgeschnürt und ausgesaugt wird zu einer leeren Larve, alleinsteht als eine blühende Welt für sich. Er giebt sich — als Künstler — nicht auf in der Masse, er lässt sich nicht verkümmern und verbrauchen von der Gewöhnlichkeit, selbstherrlich behauptet er das Höchste, das dem Menschen ist: die kühneigene Persönlichkeit. Und aus dieser heraus ist er schöpferisch. Es ist in ihm die Begierde der Eroberung, der Umwertung alles dessen, das um ihn ist, nach sich selber. Das Schaffen ist ihm unbewusstes Bedürfniss, es ist Offenbarungsthat. Prodesse et delectare steht unter dem Wappen der Künstler in den Allegorieen und Emblemen. Mag es objektiv gemeint sein, wahr ist es für den grossen Künstler im subjektiven Sinne. Die Wirkung freilich geht auch aus ihm hinüber in die andern. Was der wahrhaftige Künstler sich zu Nutz und Lust geschaffen, wirkt Freude und Nutzen in den Herzen auch all derer, die sinneshell sind für Offenbarungen kräftig besonderen Menschensinnes. Für sie ist es aufrichtend und anspornend, zu sehen, welch' eine reiche Welt der Mensch sein kann. Denn es ist höchste Menschenfreude, vor einer grossen Menschenthat zu stehen. Und die Offenbarungen der Kunst gehören zu den grossen Menschenthaten, wenn auch die Masse noch stumpf an ihnen vorübergeht.

Man darf schon den Zeichner Stuck mit solchen Worten einleiten, die dem kunstfremden Menschen überspannt klingen müssen, da er die Wollust nicht kennt, aus der sie herausklingen, denn, wenn auch das Machtmittel der Farbe noch fehlt, der Zauber des Lichtes, so ist doch in den Formen allein schon und in der Erfindung an sich ein grosser Reichthum des Künstlerischen.

Zuerst die zeichnerische Technik Stuck's.

Es ist eine Handschrift von merkwürdiger Gegensätzlichkeit. An sich die Struktur fest, schlicht, derb, zuweilen ins Breite gehend, an die alten Meister deutscher Schule erinnernd, naiv einfach; und dann kommen Züge von einer coquetten Zierlichkeit ganz gallischen Charakters, schliesslich modernste Raffinements, elegante Keckheiten in allerlei zeichnerischen Verblüffungen und Kunststücken, — all' dies je nach dem Vorwurf. Denn der Vortrag richtet sich nach dem Stoffe. Nicht jedes Lied verträgt das Jambenmass und nicht jeder Gedanke lässt sich in Dürerische Striche fassen.

Aus den „Karten und Vignetten".
Verlag von Gerlach & Schenk, Wien.

Aber wie Stuck sich auch verschieden zeige in der Mache auf den einzelnen Blättern, verschieden dem tieferen Betrachter: all' seine Ausdrucksmittel haben doch die Note des Persönlichen, es geht doch der Grundzug einer Eigenart durch alle. Es ist auch hier, im Technischen, ein gewisses Paradoxes. Einfachheit, die wie Raffinement wirkt, und umgekehrt naturalistische Gewissenhaftigkeit, die plötzlich ins Barocke umschlägt. Und immer merkt man die Freude an der Sache, die Liebe zum Stifte, der mit äusserstem Vergnügen spazieren geführt wird auf den merkwürdigsten Bummelwegen zu dem Ziele einer launenreichen Schönheit.

Die Vorwürfe sind auch hier meist allegorischer Natur. Ganz selten ist ein rein realistisches Stück wie das vortreffliche Blatt 41, das ein tanzendes Bauernpaar aus der Heimath Stuck's mit humordurchblitzter Natürlichkeit darstellt.

Bei diesem Vorwurf ist die Vortragsweise, um die Bemerkungen oben zu illustriren, von derbster Kraft. Schon in der Art der Strichführung, der breiten Schattengebung liegt Dörperlichkeit ausgesprochen, eine Freude an satter Kraft.

Wie anders sind dagegen die Flügelgeisterchen gemacht, die, ein ganzes Heer, auf den meisten übrigen Blättern herumwimmeln, Liebesgötterchen zumeist, Schmetterlingsbübchen, Faunenknirpse, grossflügelige und kleinflügelige Genien en miniature, kurz alles, was zum heiteren Geschlechte der Puten gehört. Aber auch hier ist, den feinsten Nüancen nachgehend, die Technik immer noch in sich verschiedenartig genug, von flottester Grosszügigkeit bis zur feinsten Herausmodellirung kleinster und zartester Einzelheiten.

Die meisten Vorwürfe dieser Karten und Vignetten sind allegorisch phantastisch gefasst. Es sind Weinkarten, Menus, Hochzeitsblätter, Glückwunschkarten, Programme und Einladungen zu Musik-, Gesangs- oder Ballfesten, zur Jagd und Aehnlichem; Festkarten für den Eis-, Wettrenn-, Velociped-, Turn-, Kegel- und sonstigen Sport, ausserdem noch reine Humoristika ohne Zuschneidung auf einen bestimmten Zweck.

Man hat sich gewöhnt, geringschätzig über derartige Kunstarbeiten zu reden. Man spricht in Hinblick auf sie von Herabwürdigung der Kunst zu ausserkünstlerischem Gebrauche. L'art pour l'art citirt man feierlich und strenge. Aber hier kann man ruhig sein. Stuck vergiebt der Selbstzweckwürde der Kunst durchaus nichts, indem er sein brillantes Können in den Dienst „ausserkünstlerischer Zwecke" stellt. Es kommt halt aufs Wie an. Durchschnittlich pflegen ja freilich derartige Gelegenheitskunstwerke, als da sind: Albumblätter, Hochzeitscarmina und Speisekartenillustrationen wenig mit wahrer Kunst zu thun zu haben. Gewiss. Aber neben den berufsmässigen Gelegenheitsgedichtfabrikanten, die sich in den Zeitungen „zu zivilen Preisen für alle Anlässe" zur Verfügung stellen, kennen wir unseren grössten Poeten als ausgesprochenen Gelegenheitsdichter, Goethe, der sowohl zu bürgerlichen als höfischen Angelegenheiten seine Poesie nicht ungerne commandirte, und, wenn sein Dichterherz dabei war und nicht lediglich der Geheime Rat, schadete der „unpoetische" Anlass der Poesie nichts.

So auch bei Stuck. Jeder Anlass des menschlichen Lebens birgt ihm einen poetischen Kern, um den er die Arabesken seiner phantastischen Laune schlingt.

Hochzeit! Ja freilich, sie sehen in Wirklichkeit meist spiessbürgerlich prosaisch genug aus. Stuck aber holt aus dem Wort ein kleines komisches Kunstwerk voll entzückender Drôlerie. Auf den Seitenwänden einer alterthümlichen Wiege lässt er, sich schwingend, einen Schelmen-Amor stehen, der mit beiden Händen einen zierlichen Pantoffel, perfid verschmitzt lachend, hoch emporhält, wie ein gewichtiges Symbolum. Zwei Herzen, durch die ein Ring geht, dessen Ornament ein paar sich zärtlich drückende Hände bilden, sind auf der Vorderwand der Wiege gemalt.

Tauffest! Das ist ein ganzes Gedicht voll Naturgefühl und Phantasie. Derselbe Schelmen-Amor sitzt auf der Brüstung einer Terrasse; auf dem Schosse hat er ein eingebündeltes, schreiendes Bambino, das er durch Kitzeln gemüthlicher zu stimmen sich bemüht. Mit einem Ausdruck befriedigter Pflichterfüllung, weit ausgebreitet die Flügel, fliegt ein Storch davon, über Wald und Fluss hinweg, die sich fern nach hinten dehnen.

Die liebe Liebe selber wird natürlich in zahlreichen Variationen behandelt. Immer mit einem liebenswürdigen Humor. Eine unerschöpfliche Fundgrube phantasievoller Laune ist da für Stuck die Liebesgöttchenfigur des kleinen niedlichen Köcherträgers, der in Stucks Gestaltung etwas allerliebst Gassenbübisches hat. So, wenn er ihn zeichnet, auf einer Distelblüthe stehend, zwischen die Beine den riesigen Köcher auf die Erde gesetzt, in der Linken die Armbrust, rechts über die Schulter gehalten als Trophäe den Pfeil, an dem zwei Herzen spiessen. Der Wind weht ihm die Haare nach vorn; mit einem drolligen Siegerblick schielt er den Betrachter an. Auf einer anderen Vignette bläst der kleine „Herzenintrabbringer", wie ihn Liliencron, der grösste lyrische Erotiker unserer Zeit, nennt, das Feuer an, das aus zwei liebeheissen Herzen herausloht. Der Schmerz der Liebe ist hier, wie später noch einmal, ausgedrückt durch Rosen und Dornen, die sich in die Herzen verhaken. Noch grausamer wird der göttliche Gamin als Herzensröster abgeschildert, wie er zwei Herzen an einem langen Pfeile auf einem classischen Kamine brät. Aber er hat auch liebenswürdige Seiten. So, wenn er auf dem Rande eines Storchennestes steht und mit verschmitztem Botenblick, den rundlichen rechten Daumen über die Schulter weisend, seinen Kopf an den Kopf eines verständnissvoll lauschenden Storches lehnt, der feierlich auf einem Beine steht, feierlich und sehr bewusst seiner wichtigen Funktionen. Ganz köstlich ist die vornübergebogene Stellung des rundlichen Kinderleibes.

Amor triumphator ist zweimal behandelt. Einmal sehen wir ihn als Beherrscher des Erdballs, auf dem er, keck den Bogen aufgestemmt, mit etwas suffisantem Gesichtsausdrucke steht, den Lorbeer im dunklen Haare. Ein andermal steht er breitbeinig mit umgehängtem Köcher, die Flügel gespreitet, die Arme verschränkt und darauf ein wenig den Kopf mit selbstbewusster Miene gesenkt, auf einem hohen Postamente. Ein Schmetterlingsbübchen flattert unter ihm, eine Schale mit Trauben und den Pinienapfelstab tragend, und ein etwas lang aufgeschossener Dichterjüngling greift mit pathetischer Geste in die verzückt hochgehaltene Lyra. Ihn sieht der Bengel gar nicht an . . .

Auch das Wappen Amors hat Stuck in verschiedener Form ersonnen. Einmal ist es einfach eine stilisirte Rose in einem viergetheilten Schilde. Um den Wappenhelm schlingt sich, wie um einen Mädchenhals, eine Kette mit einem Herzchen, was sich allerliebst wunderlich ausnimmt; aus der Helmkrone ragt mit flugfertigen Taubenflügeln Amor heraus, zielend das linke Auge geschlossen, das rechte visirend weit offen. In dem andern Wappen ist Amor mit Bacchus und Apoll vereinigt, aber, natürlich, ER ist der oberste der verführerischen Götter. Mit einem so unschuldigen Gesichte, als wisse er nichts von Herzensröstungen und ähnlichen Scheusslichkeiten, erhebt er sich über den Emblemen der Dichtung und des Weines aus der Helmenkrone, in der Linken eine Lyra, in der Rechten ein volles Weinglas haltend, die beiden Requisiten, mit denen er eben so virtuos operirt, wie mit dem spitzigen Ueberallhinflieger im Köcher.

Was seiner Thaten holdgewöhnlicher Effekt, das zeigt ein reizendes kleines Phantasiestück. Aus einem gekrönten Herzen, durch das mittenhindurch senkrecht der Pfeil des nie Fehlenden gefahren, sind zwei Blumen gewachsen. Ihre Blüthen thaten sich auf, und aus dem Blüthenschoosse erhoben sich ein Flügelmädelchen und ein Flügelbübchen. Und er küsst sie, und sie lässt sichs gefallen.

Aus den „Karten und Vignetten".
Verlag von Gerlach & Schenk, Wien.

Bei fast allen diesen Gelegenheiten sind es Barockmotive mit der Nuance des Naturalistischen, welche durch ihre kecke Eigenart und durch die lebendige Anmuth ihrer Komik den liebenswürdigsten Eindruck machen. Selbst, wo er stilisirt, haucht er Leben in das rein Formelle, auch seine Ornamente haben etwas Gewachsenes, wie in Wind und freiem Blühen Gewordenes; niemals sind sie von jener gypsigen Steife, die an die Ornamentenklasse der Akademie erinnert, da nach Abgüssen gezeichnet wird.

So sind auch seine Amoretten und all das nackte Kleinzeug, das ja aus dem klassischen Alterthum stammt, durchaus Eigenwüchslinge ohne viel Verwandtschaftszüge mit ihren hellenischen Ahnen. Grössere Erbschaft haben sie aus dem Rococo.

Stuck verwendet sie in grossem Maasse, ohne doch dadurch eintönig zu werden. Immer findet er in ihrer Rundlichkeit, in der drolligen Gebundenheit ihrer Bewegungen, in dem kindlich Verschmitzten ihres Gesichtes neue Reize des Natürlichen, und immer weiss er sie in neue, wunderliche Lagen zu bringen. Sie sind die wandelnden Gefässe seines Humors. Bei allen möglichen Gelegenheiten müssen sie herhalten.

So auf der Karte zum Künstlerfest. Da ist es ein ganz ausgelassener Humorschlingel Stuck'scher Laune, der sich mit lautsingendem Munde auf der Freitreppe zu einem grossen Festsaale niedergelassen hat und auf einer Guitarre, die er aus einer Palette improvisirte, Töne einer verwegenen Fidelität lockt. Mit feierlicher Schalkheit öffnet oben Einer aus demselben fröhlichkeitbegnadeten Geschlechte die Prachtportièren, ein Kerlchen mit Hermelin über dem nackten Leibe und einer Zackenkrone im schwarzen Haare.

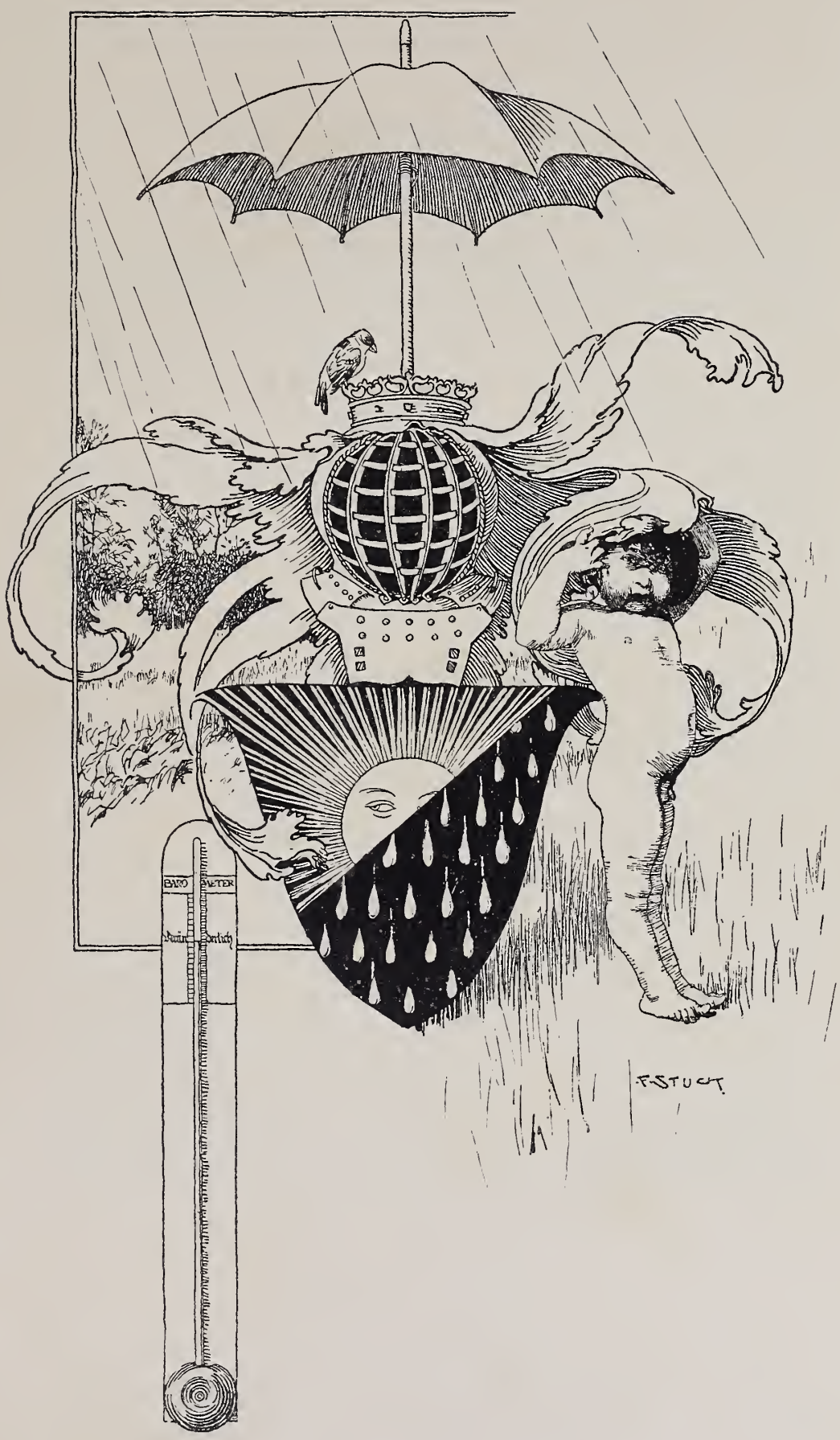
Von grotesker Lustigkeit sind ähnliche Flügelgeisterchen auf der Tanzkarte. Tschinellen und Pauke, Geige und Flöte, den grossen Brummbass und das prasselnde Tambourin bearbeiten sie in den Lüften, — Musik für die Augen aber sind ihre köstlich komischen, überaus reizenden Bewegungen. Unter den Fransen des Vorhanges, dem sie aufgezeichnet sind, sieht man Schuhwerk aus allen Zeiten und Ländern im Tanze nebeneinander. Tanzende Amoretten zeigt eine weitere Ballkarte, musizierende wiederum ein anderes, besonders zeichnerisch überaus keckes und virtuoses Blatt.

Die Stuck'schen Amoretten sind einfach Kinderfiguren mit Flügeln. Es ist an ihnen nichts von dem Engelhaften, das die Banalität der Erosfigur beigemischt hat, höchstens wäre es das Engelhafte im Raphael'schen Sinne, dessen himmlische Flügelmännchen auch recht irdische Knirpse sind.

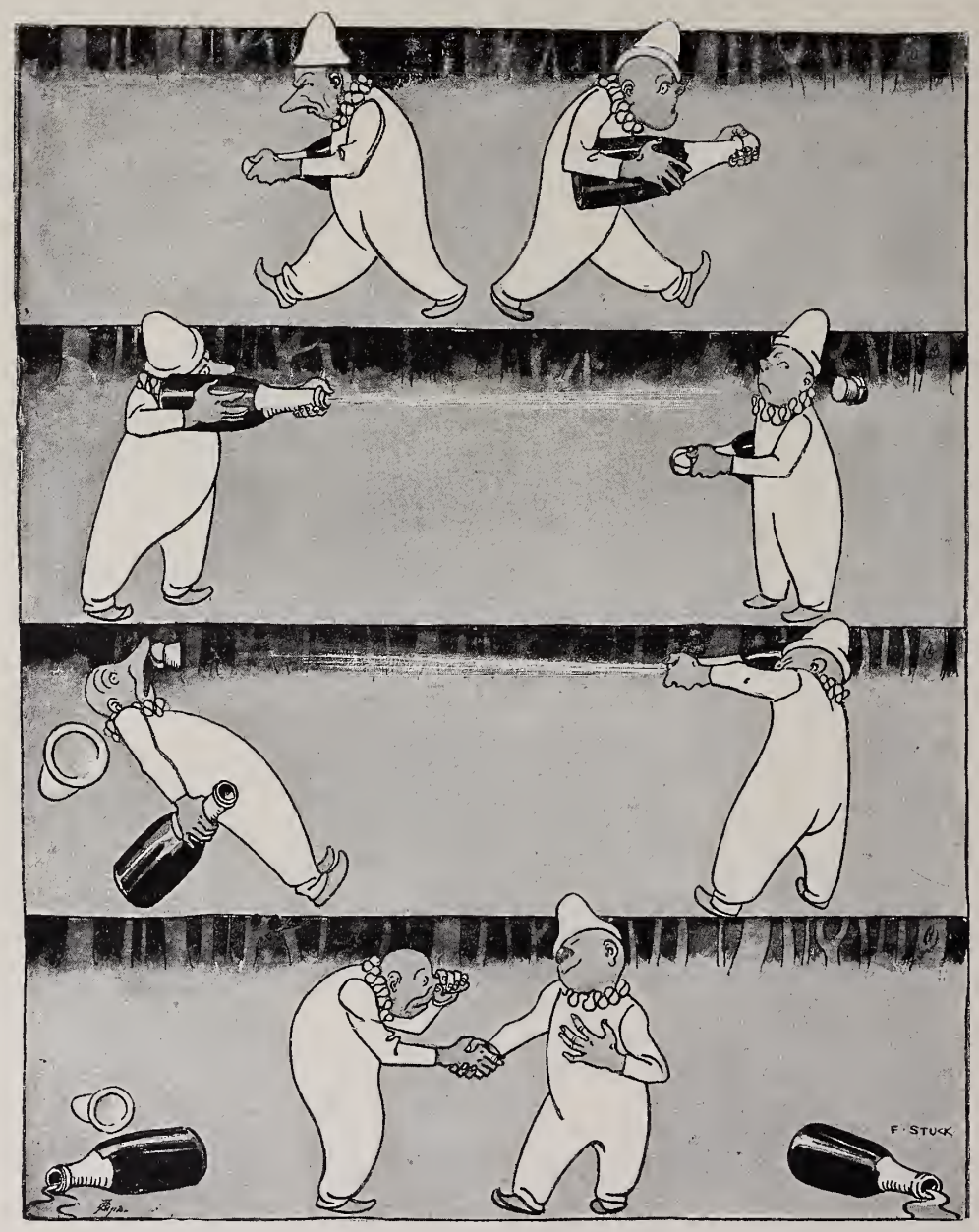
Zuweilen lässt Stuck auch die Flügel weg. So bei dem kleinen Lautenschläger, der ein sonderbares, auf einen Schildkrötenrücken gespanntes, für sein Verhältniss viel zu grosses Saiten-Instrument zupft und dazu ein verzweifelt begeistertes Lärvchen macht. Er hebt sich von einem mit steif stilisirten Figuren bestickten Prunkteppich ab. Aehnlichen Hintergrund hat der kleine Faun, ein reizendes Dickwänstchen mit verschmitzten Schlitzaugen, der eine grosse Traube in Händen hat. Auf einer Menukarte ist ein kleiner Schreier als Koch gebildet, der mit der Lungenkraft eines Jahrmarktbilderausrufers vor der lorbeerumschmiegten Glatze des Speisekarten-Heiligen Lucullus eine brausende Lobrede hält. Aus Fortunens Füllhorn purzelt, auf einem Schweine reitend, auf einem Geldpacket sitzend, an einen Lorbeerkranz angeklammert, ähnliches Gelichter.

Die gelungensten Miniaturmenschchen aber, abgesehen von den später zu erwähnenden Puten der Kalenderblätter, hat Stuck als Champagnergeisterchen gezeichnet. Karte 28 und 29, die vom Sekt handeln, gehören überhaupt in jeder Hinsicht zum Feinsten der zeichnerischen Leistungen des Künstlers. Mit verwegener Phantasie, die immer auf organische Neuschöpfung ausgeht, lässt Stuck auf dem ersteren Blatte den freigelassenen aufsprühenden Champagnergeist zu einer vielstengeligen Pflanze werden, deren Blätter und Blüthen eine ganze Schaar taumelnder Puten emportreibt, — in

Aus den „zwölf Monaten“.
Verlag von Gustav Weise, Stuttgart.



Aus der Zeitschrift „Zur guten Stunde".
Verlag von Dominik, Berlin.



Aus der „Gartenlaube“.
Verlag von Kröner, Stuttgart.

den gottvollsten Stellungen. Bei dem letzteren Blatte fehlt die Idee der herausspriessenden Sektblume, nur die Schaumweingeisterchen werden in reizender Bewegung aus dem Silberhalse der breithüftigen veuve Clicquot herausexplodirt, eine orgiastisch vergnügte Gesellschaft.

Orgiastisch sich austollende Lebensfreude ist überhaupt schon dem Zeichner Stuck ein Lieblingsvorwurf, wie wir sie später bei dem Maler häufiger wiederfinden werden. Die Blätter, welche sie zum Inhalt haben, gehören immer zu den besten, so das Nr. 39 mit dem wilden Ringelreihen der Bockmenschen mit mänadisch entflammten Erdenweibern. Die rasende, verzückte Tanzbewegung ist wundervoll zur Anschauung gebracht. Da ist schon Geist vom Geiste Böcklin's, nur mit dem Eigenzuge einer gewissen flotten Grazie. Dasselbe gilt von der reizenden Wassernixe, die eine über die rechte Schulter geschobene Harfe spielt, träumerisch ins Wasser blickend. Die Linie ihres Leibes ist allein ein Gedicht voll heller Schöne.

Als besondere Publikation des Zeichners Stuck sind ausser dem Albert'schen und den Gerlach'schen Werken noch „Die zwölf Monate" (Stuttgart, Gustav Weise) erschienen. Sie haben zum Theil einen realistischeren Charakter als die geschilderten, vermögen sich aber zumeist nicht mit diesen zu messen.

Es ist merkwürdig: wo Stuck, der im Phantastischen so kühn, ja ausgelassen Lebensvolle, Realismen aus dem gewöhnlichen Leben versucht, wird er oft klotzig steif und hart und verliert den Hauptzug seines sonstigen Wesens, die geniale Liebenswürdigkeit. Der echte Stuck kommt indess auch in einzelnen Blättern dieser Veröffentlichung zu sieghaftem Durchbruch, so in dem Januar- und Februarblatt und in dem, welches einen pflügenden Bauern zeigt.

Weitaus Stuck-echter im Ganzen ist aber eine andere Reihe von Kalenderbildern, diejenige nämlich, welche in dem Berliner Familienblatt „Zur guten Stunde" erschienen ist. Die grosse Auflage dieses Blattes hat diesen Stuck'schen Schöpfungen zu weitester Verbreitung verholfen, es ist also überflüssig, sie näher zu beleuchten. Sie böten besonderen und reichen Anlass dazu, denn die humorvolle Anmuth und die zeichnerische Flottheit und Eigenart Stuck's sind kaum je so sprechend zum Ausdruck gekommen, wie hier. Erwähnt sei nur die ganz geniale Verwendung des heraldischen Elementes, die sich hier unerschöpflich zeigt in Umwandlung der Helmmotive. Aus der starren Helmform werden in reichem Wechsel förmlich Charaktere gewonnen, die Helmzier wächst sich in kühnste Allegorien und Bilder aus. Aufs Lustigste wird auch da Naturalistisches mit Stilistischem vermengt. So wenn über dem Aprilwappen ein Regenschirm aufgespannt erscheint, wenn Maiglöckchen aus der Helmkrone des Mai's erblühen, Rosen aus der des Juni, wenn eine Sense sich aus dem Julihelme reckt, ein Apfelbaum aus dem des September . . . Die Kindergestalten, welche Stuck hier in Verbindung mit den Monaten bringt, sind in ihrer natürlichen Lebendigkeit und Anmuth schon mit das Reizendste, das je gezeichnet wurde.

Stuck als Zeichner der „Fliegenden Blätter" zu charakterisiren, ist nicht von nöthen. Ganz Deutschland kennt ihn als solchen. Es kennt ihn damit n i c h t in der Fülle seines ganzen Wesens und Könnens. Denn so humorvoll und virtuos auch einzelne der Stuckillustrationen in den „Fliegenden Blättern" sind, es sind nicht seine besten Leistungen, weil es nicht seine freiesten sind.

Ihn in seinem ganzen Reichthum kennen zu lernen, genügt es überhaupt nicht, ihn als Zeichner zu betrachten. Die Grösse und Kraft und Ganzheit seiner Begabung kommt erst zum Bewusstsein, wenn man sich den M a l e r Stuck ansieht. Seine Malerei ist die üppige Blüthe seiner Kunst. In ihr wohnt seine g a n z e Künstlerseele, in ihr liegen die zukunftssicheren Keime zu einer eminenten Bedeutung des jungen Meisters für die vaterländische, für die ganze moderne Kunst.

Sie in ihrer Fülle zu erfassen und in helles Licht geniessender Betrachtung zu versetzen, sei das Folgende ein Versuch.

Franz Stuck's malerische Kunst wurde von der „ersten Münchener Jahresausstellung von Kunstwerken aller Nationen“ aus der Taufe gehoben, im Jahre 1889, welches als Gründungsjahr des Münchener Salons in der deutschen Kunstgeschichte bemerkenswerth bleiben wird. Nicht so desshalb, weil man überhaupt eine neue Ausstellungsfolge begründete, sondern weil es der moderne Kunstgeist war, der sich da in praktisch propagandistische That umsetzte. Ueber dieser Gründung wehte das Banner: „Bahn frei den jungen Talenten!“, und in den leitenden Kreisen dieses Münchener Salons lebte und lebt der Zug zum strebenden Neuen.

Zum Besten, das die Jury der ersten dieser Jahresausstellungen unter Bruno Piglheins Leitung that, gehört die Schilderhebung Stuck's durch Zuerkennung einer Medaille.

Wie? Ein junger Künstler schickt zum ersten Male Bilder in eine öffentliche Ausstellung, und man überspringt sogleich alle Vorgrade der aufmunternden Löbchen und Lobe, der kleinen moderirten Anerkennungsdiplömchen und hängt ihm sofort eine Medaille um den Hals, wie doch

Studie zur „Phantastischen Jagd".

nur an würdigen, alten, gebückten Hälsen hängen sollte? Unglaublich! Wohin wird es mit der Bescheidenheit der Jugend kommen? Wohin mit der gewappelten Sonderstellung des Alters? Knirschte der Glaspalast nicht in seinen Eisenrippen?

Er knirschte nicht, und Stuck ward nicht „unbescheiden", und die würdereichen Altmeister verloren keinen Stein aus ihren alterthümlichen Kronen. Aber Muth und Lust weitete das Gefühl des jungen Künstlers zu neuem, gefestetem Streben, und er ward nicht irre an seinem Wege, wie es so häufig denen geschieht, für deren Jugendelan es nur das kleine ermunternde Achselklopfen unter Vorbehalt giebt, und er hat durch ein stätig aufsteigendes Vorwärts seinen Anerkennern aufs Beste gelohnt.

Stuck's Debutstücke im Jahre 1889 waren „Der Wächter des Paradieses" und „Innocentia".

Der Wächter des Paradieses! Publikum und Kritik standen starr vor ihm. Sie wussten gar nicht „wohin damit". Wie weiland bei den Antworten des berühmten Kandidaten Jobses, so war hier ein allgemeines Schütteln des Kopfes. Der akademische Perrückenstaub flog in ganzen Moderwolken herum, und es war viel missbilligendes Gehüstele.

Ja freilich, so keck hatte sich noch keiner von den Jungen vor die verbildete Masse und ihre kritischen Sprüchemacher aufgestellt, wie dieser Franz mit seinem Riesenengel. Es lag eine boshafte Allegorie in ihm, voll Kraft und Trotz. Wie ein anderer Sankt Georg, nur ohne die gliederbeengende Panzerung, leuchtend in üppig gesundfarbener Fleischlichkeit, strotzend von Muskelfeste, und in einem stürmischen Meere von Licht stand er da: wuchtig vor sich gestossen das flammende Schwert, dessen rothe Flamme hinunterzuckt in den gleissenden Boden, eingestemmt den nackten rechten Arm, geradaus den ernsten dunklen Blick aus den gluthheissen Augen, die eines edelschönen Kopfes Leuchten waren. Das war wie ein Abbild der jungstolzen Kunst: fest auf dem Boden, breit auseinandergesetzt die sehnigen Beine, ohne banales Lieblichthun, irdisch lebensvoll trotz seiner Himmelsschwingen, gesund und kühn und von ernster Schöne.

In ihm war das hohe Lied auf die Kraft; auf innige Seele und keusches Mädchenthum ein Hymnus war „Innocentia".

Auch ihr grosser dunkler Blick geradaus, ein Blick, dessen schimmerndes Dunkel anmuthete, wie die Meereswogen über schlummernden Geheimnissen, das Antlitz klar und von unendlich süssem Reize des unbewusst Mädchenhaften. Im Arme hielt sie einen Lilienstengel. Was alles uns heilig dünkt vom Jungfräulichen: hier war es wie aus einer Eingebung heraus in ein Bild voll Schönheit in der Wahrheit gefasst, ohne jede Prätension. Eine Menschenblüthe, noch rein vom Staub der Strasse, quellhell und thaufrisch. Schönheit mit lebendigem Inhalte, das Schwerste der Kunst, wie Anselm Feuerbach sagt, hier war es von einem jungen Künstler im ersten Wurfe geleistet.

Die zweite Münchner Jahresausstellung, die vom Jahre 1890, brachte das Gegenstück zum Wächter des Paradieses, den Lucifer.

Der Paradiesesengel war das Glückathmen im Lichte, „jenseits von Gut und Böse", der Ernst in ihm lag in dem Blicke in eine andere, hässliche Welt, in die Welt der Ausgeschlossenen. Farbenzauber war um ihn in gleissenden Lichtern. Hier aber ist das nagende Wissen der Schuld; hier ist die Farbe todt und das Licht nur ein schwach flimmernder Gruss aus der unendlichen Helle. Wie in müden Tropfen fällt es phosphorescirend herab, und es ist, als ob es in dem feuchten Grün-Violett dieses Nebelheims stürbe.

Zwei heisse, rothe, stechende Lichter nur noch ausser ihm, zwei Lichter, die aus dem Hasse einer wuthgemarterten Seele brennen: Luzifers Augen. Vom Herde der Rache zwei Funken, die ihr Ziel suchen, wo sie sich einbeissen können und haften zum Verderben, zwei bohrende, gierige,

giftige Funken, -- sie sind machtlos gegenüber dem Sonnensieg, der in breitem Lichtschwertstreiche segnend über die Erde fährt.

In lauerndem Brüten hockt er tiefst unten, fernst der Helle, der einst ein Lichtlebendiger war. Die Sehnsucht zerreisst ihm das Herz, die Sehnsucht nach dem Lichte, und die Sehnsucht, dieses Licht zu zertreten mit seinen moderfeuchten Sohlen. Die Stahlschwingen sind zusammengekrampft, der Leib ist wie im tiefsten Denken vornüber gebeugt, wie aus Erz sind die Züge.

Studie zur „Verfolgung".

Das ist nicht die Teufelsfigur der Kirche mit ihren scurrilen Attributen aus dem Thierreich, das ist kein läppischer Teufels-Hanswurst, in welchem Erinnerungen des Faunischen sich mit komisch Greulichem paaren, das ist vielmehr der Genius des Bösen, der Gewaltige, wie ihn Grabbe als „schwarzen Ritter" in seinem „Don Juan und Faust" gedichtet hat.

Es ist eine grandiose Schöpfung, die auf seltenste Kraft seelischen Einversenkens und seelischen Schauens schliessen lässt. Kein unkünstlerisches ins Bild Construiren mühsam gefundener Geistreichigkeit, sondern ein organisches Herauswachsen lebendiger Bildnatur aus einem eminent künstlerischen Ingenium.

Neben dem „Luzifer“ zeigten auf derselben Ausstellung zwei Bilder anderen Gehaltes weiterhin Art und Reichthum des Künstlers.

Es war die „phantastische Jagd“ und „Neckerei“.

Bei diesen Beiden war es wohl zuerst, dass das Publikum sich stark an Böcklin erinnert fühlte, und seitdem spricht kaum Einer den Namen Stuck's aus, ohne allsogleich mit dem des Züricher Meisters hinterdrein zu fahren.

Ein Stück Berechtigung liegt in dieser Methode.

Es ist bereits zu Anfang dieses Versuchs einer Wesensschilderung Stuck's gesagt worden, was der junge Meister dem älteren verdankt: die leichtere Bahn und den freieren Muth. Aber direkte Befruchtung aus Böcklin ist wenig in Stuck.

Vielleicht, dass Nachbildungen in Schwarz und Weiss Beide sich ähnlicher sehen lassen, aber die Technik des Malerischen ist in ihnen ganz verschieden.

Auch das ist oben, im Anfang, schon andeutend gestreift worden, als gesagt wurde, dass Stuck mehr den Anstoss vom sinnlichen Sehen erhalte, Böcklin mehr aus innerem Bewegen schaffe. Darum ist das Landschaftliche bei Stuck wirklichkeitsechter, deutscher, geschauter, intimer, wenn auch Streiflichter des Phantastischen über ihm liegen. Seine Landschaften sind nicht so aus dem Traume wie meist bei Böcklin. Dagegen spukt etwas Symbolismus hinein, das Abtönen der Farbenharmonie auf einen gewissen Grundton, auf ein Leitmotiv (häufig grün-violett), aber die Farben sind doch immer aus dem freien Lichte heraus, von der Natur heim getragen in schnellen Augenblicksnotizen.

Das Naturalistische, das in Böcklin steckt, soll darum nicht verkannt sein. Man sieht bei ihm und man weiss es auch, dass er eingehend beobachtet, Eindrücke im Freien in sich sammelt, äusserst beflissen und mit entzückten Sinnen, aber er lässt diese Eindrücke nicht sogleich auf Pinsel und Leinwand, er braut sie gewissermassen erst in sich aus zu einem Ganzen, Stimmungseinheitlichen; er malt aus dem Kopfe.

Aus den Geleitworten des Grafen Schack in seine herrliche Sammlung kennt man eine bezeichnende Anekdote dafür:

Der Mäcen kam eines Tages zu dem Meister. Der sass wie im tiefsten Schauen vor seiner Leinwand, auf der der „heilige Hain mit dem Einhorn“ entstand. Und er sagte seinem Helfer, dass er sich einversenke in alle die webenden Wunder und Schönheiten, die im Dunkel dieses Waldes verborgen seien.

Er malte also ganz aus seinem Sinne des Waldmärchenhaften heraus, und in das schauernde, buschige Dunkel seines Haines hinein malte er seine entzückt sich einversenkenden Empfindungen dieser gründämmerigen Schönheit.

Anders Stuck.

Im Walde selber giebt er der Leinwand die Notizen seines schauenden Glückes. Zahlreiche Stimmungsaufzeichnungen aus der lebendigen Natur werden ihm Hilfsmittel zur Schaffung der natürlichen Umgebung für seine Fabelweltler.

Und ferner ist es die äusserliche Mache, die ihn scharf von Böcklin scheidet.

Technisch ist Stuck ganz Naturalist, Naturalist im vorgeschrittensten Sinne, Impressionist. Daher trägt seine Vortragsweise das Gepräge kühnster Unmittelbarkeit. Das Glatte der alten Malerei, das auch Böcklin noch vielfach anhaftet, der nur in wenigen, aber den besten seiner Werke sich davon ganz emancipirt, wie in der wunderbaren „altrömischen Weinschenke“, die technisch vielleicht sein bedeutendstes, eigenartigstes Bild ist, — das ängstlich Glatte also, alles Licht in die Tiefen der

Lasuren verlegende, ist Stuck fremd. Er liebt die stark aufgelegten Farben, das Glitzernde, Hervorbrechende, oder aber das verwobene Ineinanderwirken der keck nebeneinandergesetzten Farbeneindrücke, er scheut selbst vor derbsten Spachtelungen nicht zurück.

Unstreitig hat er damit den künstlerischen Reiz seiner Bilder ausserordentlich erhöht. Seine Phantasien gewinnen an lebendiger Glaublichkeit, seine reinen Naturstücke werden dadurch reich an Poesie des Wahrhaftigen, seine Liebe und sein Glück in der Augenehrlichkeit seines einsaugenden hellen Sehens spricht als kräftige Seele aus Allem.

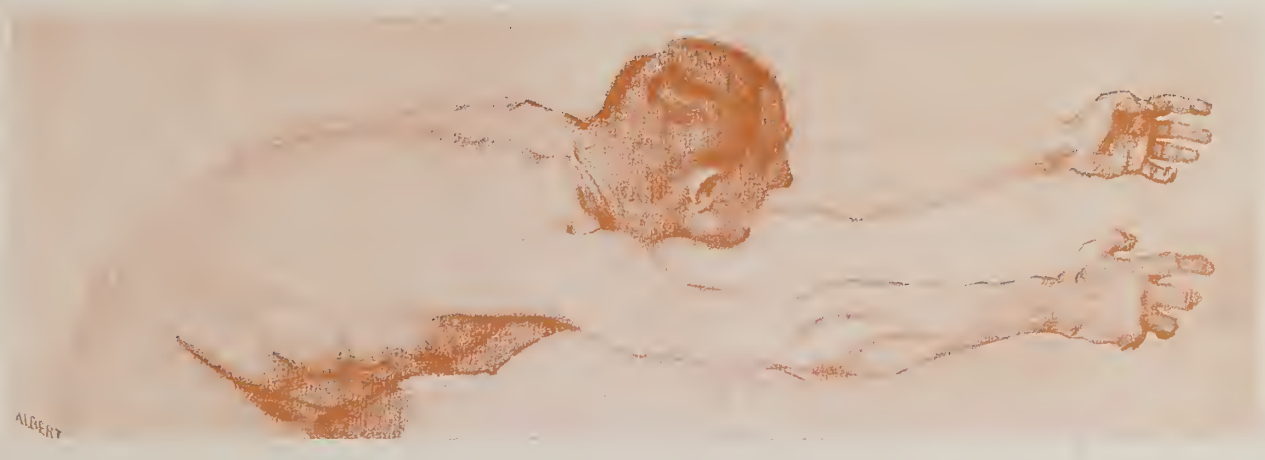
Mit Böcklin gemein aber hat er die Gabe des organischen Weiterbildens, des phantasievoll Schöpferischen im Geleise des Naturgesetzlichen.

Er schafft nicht Faune, Centauren, Panisken nach den Modellen der Alten, sondern aus der Natur heraus, aus einem göttlichen Takte, der ihn befähigt, Entwickelungsstufen, die im Reiche des Erschaffenen sich nicht finden, dem Naturgegebenen anzugliedern, wie wenn sie gleichfalls naturgegeben wären.

Beweis dafür alle seine Neubildungen, die übrigens nicht so wild-grotesk in alle Weiten phantastischer Wesenskreuzungen schweifen, wie die Böcklin'schen. Die künstlerische Tollkühnheit des Meisters von Zürich, der Quallenmenschen schafft und Vogelweiber und Froschmänner, ist nicht in ihm. Er geht nicht hinaus über die Bildung von Bock-, Fisch-, Pferde-, Löwen- und Hirschmenschen. Aber in der Variation innerhalb dieses Gebietes künstlerischer Bastardbildungen ist er reich an feinsten Nüancen.

So ist der Centaur der „phantastischen Jagd" z. B. keineswegs ganz gleichartig dem „liebestollen Centauren" oder dem „nach Sonnenuntergang". Die Vollkraft des Animalischen ist in ihm noch wilder verkörpert als bei diesen. Mit den hellenischen Centauren und denen, die diesen nachgemalt und nachgemeisselt wurden, hat er fast gar nichts zu thun. Es fehlt die Rücksichtnahme auf die Gesetze jener uns ungemässen und lange als Fremdgesetz aufgezwungenen Linienschönheitscodexes; das Wesenbezeichnende ist die Hauptsache, die Betonung des urwüchsigen und condensirten Thierthums. Germanisch ist dieser Pferdemensch wie alle seine Vettern und Verwandten Stuck'scher Observanz. Er hat weniger Eleganz als sein klassischer Ahne, aber viel mehr Charakter. Und es ist der Charakter deutscher Waldwildniss. Eichenbrausen ist um ihn und in ihm, er ist von einer wilden Deutschheit.

Das herausgekrümmte, fellhaarüberzottelte Rückgrat, die breithufige Kraft seines Galopps, die thiermenschliche Brutalität seines Gesichtsausdruckes, wie er den Treffer seines Pfeiles sieht, —



Studie zur „Verfolgung".

das ist wilde Natur des Urwaldes. Im Hirschmenschen liegen sanftere Züge. Der Gegensatz zum Raubmenschenthier liegt in seinem schlanklangen, schön geschwungenen Oberkörper, der furchtbare Schmerzensausdruck im schreiend hintübergeworfenen Kopfe mit dem breiten Schaufelgeweih steht in einem sprechenden Gegensatz zu der triumphirenden Bestialität im harten Antlitze des jagenden Vierfüsslers.

Andere Züge des Animalischen kommen bei Stuck in den Faunengestalten zum Ausdruck.

Die Stuck'schen Bocksfüssler repräsentiren das satte, gemüthliche Thierthum, ich möchte sagen: das Vegetarianische, das behagliche Schlemmen in Hülsenfrüchten und Kohl und Kraut. Sie

Studie.

sind nicht blutdürstig, nicht bös, selbst der Kampf ist ihnen nur Spiel, sie sind meist fett, faul und fast immer verliebt.

Der Gegenstand ihrer Liebe sind nicht immer Panisken, sondern sie mögen auch die fleisch- und haarblonden Waldweiblein gerne, die ganz von Menschenart sind, allerliebste rundliche Naturweibchen, bereit und geschwind zu allen Neckereien und nicht gerade spröde.

Ich entnehme das dem spitzigen Augenleuchten der flachsblonden, fleischrosigen, üppigen Creatur, die in der „Neckerei" dem braunen Bocksbein-Galan es so sauer macht und doch offenbar gesonnen ist, sich zur rechten Zeit „kriegen" zu lassen. Sie spielen zusammen, die beiden, spielen wie die Sonnenlichter, die in den grünen Wald tropfen und in Kringeln am Boden huschen.

Spiel auch ist die wilde Haschejagd von Faun und Mädchen am Meeresstrande. Dieser sehr gelenke Bockshufer fällt übrigens etwas aus der sonst beleibten Rasse Stuckscher Faune heraus. Wie könnte er auch sonst so wundervoll laufen. Köstlich ist auf dem Bilde die in eitel Sonnenlicht getauchte Farbe.

Wilder sind die Spiele verliebter Centaurenpaare.

In ihnen ist ein jauchzendes Rasen um heissen Raub.

Die „Verfolgung" zeigt es.

Zwischen dünnstämmigen, weiss aus dem schattigen Grün herausleuchtenden Birken in leidenschaftlichem Galopp ein Rappencentaur hinter einer Schimmelcentaurin her. Die lockt und lacht und winkt und weicht, und ihr Flachshaar umweht sie recht abenteuerlich dabei, wie ein weisser Schleier. Der Abend grüsst mit letztem, mattem Sonnenlicht in den Wald hinein.

Das Elementare kräftig gesunden Liebebegehrens kann nicht reizvollmächtiger zum Ausdruck gebracht werden. Darum ist ja dies Herausschöpfen aus Traum und Sage künstlerisch so berechtigt, weil viele Züge des Kraftnatürlichen dem Menschenleben fremd geworden sind, die der Kunst Anlass bieten zu schwelgerischen Genüssen in Urwüchsigkeit und echter Leidenschaft.

Studie.

Aber es bedarf dieses Umstandes nicht, um die „Berechtigung" dieser Art phantastischer Kunst zu erhärten. Sehe man endlich doch im Kunstbetrachten vom „was" ab und concentrire man sich mit allen Nerven des Geniessens auf das „wie".

Dokumentirt sich eigene, besondere Kraft oder nicht, — das ist die ganze Frage. Mit anderen Worten: steckt ein Vollmensch hinter dem Werke, oder ist es bloss das Produkt einer leeren Geschwätzigkeit, die da glaubt, auch mitthun zu können, weil sie den Pinsel zu halten weiss.

Auf dem Wege dieser Fragen kommt man auch sicher und glatt an den Plapperhecken der Schlagworte vorbei, hinter denen die Legionen der Auchmitmacher zanken.

Das Ausdrucksmittel der Stuck'schen Poesie und des Stuck'schen Humors ist nicht der Mensch und sein Leben in Leid und Glück, wie es bei den meisten Modernen naturalistischen Gepräges der Fall ist, sondern er braucht das Medium entweder der creaturenreinen Natur an sich oder der Fabelwelt, in welcher vom Menschen immer nur ein Stück ist.

Stuck, so scheint es, hat das Gefühl, das uns oft überkommt, wenn wir in einer besonders gross oder besonders intim gestimmten Landschaft auf menschliche Staffage stossen: der Mensch mit seiner verkrüppelten, verpäppelten, in allerlei Cultur hinein verunstalteten Natur stört. Wo die freien Winde wehen und die grosse Sonne ihr heisses Licht giesst oder der feierliche Mond seine Strahlenkühle, da ist der Mensch ein garstiger Fleck, der den Genuss der reinen, sich ausdichtenden Natur verkümmert. Er fällt aus dem Rahmen, dieser unglückselige Mensch von heute, oder aber, er saugt das ganze Interesse in sich. So meist bei Uhde, der ein Meister hauptsächlich des Menschlichen ist. Wenige nur vermögen ihn so in Connex zu seiner Umgebung zu bringen, dass er nicht stört, sondern als ein wirkendes, berechtigtes Glied im Ganzen erscheint. Hans Thoma vermag dies als Romantiker, Arthur Langhammer als Naturalist, um nur einige zu nennen. Aber die meisten der modernen Landschafter malen mit Recht viel lieber menschenreine Natur, so Reininger und Schönleber.

Stuck, in dem das Leben nach Lebendigem, Athmendem, Bewegungsfrischem drängt, hilft sich und seinem Bedürfniss durch Schaffung überhaupt neuer Wesen, die er in die Natur hinein stimmt. Die Sehnsucht nach Natur ist es, die ihn, den immer Paradoxen, in die Welt des Phantastischen treibt.

Aber anderseits hat er den Drang, der Natur einen phantastisch seelischen Zug zu verleihen.

Seine reinen Naturbilder sind Stimmungsgedichte in Farben. Gleich den modernen lyrischen Symbolisten belebt er das Wirklichkeitsbild mit seinen Empfindungen. Er fälscht es nicht, er subjektivirt es nur. Er stimmt es auf seine Seele.

Nie aber entfernt er sich dabei so von der schaubar objektiven Wahrheit, dass uns etwa das Stück Welt in Stuck'scher Seelenbeleuchtung fremd vorkäme.

Oh nein, auch wir sahen schon in dies verdämmernde, sonderbare Licht des Waldes, das uns erst so märchenhaft erscheint, ganz sonderbar unwirklich, wie aus Träumen heraus und verwobenen Schleiern. Es wird uns plötzlich wahr in eigener Erinnerung, Zug für Zug, wahr in einer Fülle des Poetischen, in's Herzhineinschauenden mit mild schönen Augen. Etwas Schwermüthiges liegt fast immer darin, etwas Abgetöntes wie das Grau-grün der Färbung, das vorwiegt, aber es ist keine drückende Schwermuth, sondern diejenige, welche uns als seelentiefe Wollust schmerzlichen Beitones beglückt, ein lasses Hingegebensein in irrende, an's Herz pochende Empfindungen mit dem tief unten rauschenden Blutquellklange der Sehnsucht.

So ist die „Waldwiese" mit ihrer Birkenhelle und dem langsam sich hebenden Rasenhügel. Fern hinten grüsst der grelle, heitere Tag. Hier aber ist die Ruhe im Heimlichen.

In ähnlichen Lauten spricht zu uns die „Waldlichtung", aber sie hat schärfere Accente, und der Athem der Ruhe scheint hier nicht so tief und gleichmässig zu sein. Und sie ist ärmer an abwechselnden Reizen, als die „Waldwiese".

Eintöniger noch, dafür aber um so einheitlicher und eindringlicher in der Suggestivgewalt der Stimmung ist das „Waldinnere". Das Schattenheim der Träume, durchgossen vom Dämmerlicht des Traumes. Augen eines Sonntagskindes haben es geschaut, und ein Poet hat es mit seinem Herzblut lebendig gemacht

In hellerem Lichte die Baumschlagstudie. Sie zeigt hauptsächlich den Künstlerblick, der der Wahrheit des Augenscheines in Fleiss und Klarheit nachgeht. Der seelische Eigenzug tritt zurück.

Solcher Bilder hat uns Stuck noch einige gegeben, doch im Ganzen nicht viele. Es sind jene primagemalten Stimmungsnotizen, die er vor der Natur selber auf die Leinwand gab im schnellsten Erfassen vorbeieilender Schönheiten. Solcher Notizen bedarf auch das beste malerische Gedächtnis, und Stuck gehört zu seinem Heile nicht zu den gefährlichen „Genies", die das Studieren für einen Raub an ihrem Genius halten. Neben seinen überaus zahlreichen Aktstudien, von denen noch kurz die Rede sein wird, zeigen gerade seine realistischen Landschaftsstücke jenen echt künstlerischen Fleiss, der die Bescheidenheit des wirklichen Genies und zugleich sein pietät- und liebevoller Respekt vor der Natur ist. Wie aber belohnt dann diese strenggütige Meisterin diesen Fleiss! Je eindringlicher und treubefliessener das Auge sich an sie heftet, um so weiter und strahlender thut sie ihre innersten Schönheiten, ihre webende Seele vor ihm auf. Zug für Zug geht die nachahmende Hand jeder Aeusserlichkeit nach, aber weil es die Liebe ist, die sie führt, so wird ihr Nachahmen zum Nachschaffen, und mit der äusseren Wahrheit giebt sich ihr das innerlichste Leben. Das ist es vornehmlich, was uns in diesen Landschaftsstudien Stucks so sehr entzückt: die unmittelbare Naturwahrheit, die voller Leben und Seele auch dann ist, wenn ihr keine bestimmte eigene Stimmungsnote beigegeben wurde. Auch diese reinen Naturausschnitte sind dichterisch erfasst, auch sie sind gemalte Lyrica. Es fehlt das bewusste Hineintragen einer Eigenstimmung, das volltönige Ausklingenlassen subjektiver Empfindungen über die Natur hin, dafür hat sich der malende Dichter ganz in die Stimmungsumwelt hineinbegeben, und sein Bild giebt objektiv zwar, aber höchst lebendig, jeden Seelenzug der Landschaft wieder.

Nochmals dies in Worten wiederzugeben, wäre vom Ueberfluss. Es sei nur hingewiesen auf das Vornehme, vom gewöhnlichen Geschmacke sich abwendende dieser Landschaftsmalerei. Nicht die lauten, prunkenden Reize werden aufgesucht, nicht die „berühmten" Naturschönheiten, zu denen die Wegweiser auf offenen Strassen führen, sondern seitab gelegene, lärmferne, tiefst im Wildeigenen verborgene, wo die Natur selbst zum Märchen wird, in dem die Bäume und Büsche sprechen und jedes Gras und das kleinste Gethier. Waldinnere Heimlichkeiten mit schüchternen grün-goldig tropfenden Sonnenlichtern, Baumgruppen und Wiesenhügel, zwischen und über denen das Blau des Himmels wie ein gütiges Grüssen schimmert, und anderes voll einfacher Schönheit, die sich nur andeuten, nicht zergliedern lässt. Nie ist es eine banale Schönheit, nie die Scheidemünze des auf allen Gassen anerkannten Schönen, die Stuck giebt: der Abscheu vor der Banalität, dieser eigenste Zug des wahrhaft modernen Künstlers, treibt ihn gebieterisch vom Geschmacke der „Vielzuvielen" in die Einsamkeit des Schlichten, Keuschen, Adeligen.

Dies gilt natürlich auch von den Landschaftsstücken des Künstlers, in denen er eine ganz persönliche Stimmung stark und voll zum Ausdruck bringt.

Zu ihnen rechne ich in erster Linie die „Einöde". Aus ihr spricht in tiefer und doch klarer Klangfarbe die Schwermut des Sonnenscheidegrusses, wie sie durch das Künstlerauge in ein Dichterherz weht.

Wie war es möglich, diese schnell schwindenden Schönheiten der Sterbestimmung des Tages zu fangen und zu bannen. Mir ist dies Bild in seiner seelenvollen Schlichtheit wie ein Wunder. Es darf neben die Perlen aller Stimmungsdichtung gestellt werden. Es ist so voll modernen poetischen Gefühls, voll dieser Beglücktheit im erdfrisch Einfachen, über dem ein Hauch des Märchenhaften liegt, wie nur ein Gedicht Liliencron's:

„Tiefeinsamkeit spannt weit die schönen Flügel . . ."

An ein anderes Gedicht desselben Poeten, der auch zu jenen Naturalisten gehört, denen die Natur nicht blos ihr Aeusseres, sondern auch ihre Seele gegeben, erinnert „Mondschein":

„Verschlafen sinkt der Mond in schwarze Gründe . . ."

Es ist der rechte, liebe, goldene Mond des Märchens, der riesige mattflammende Schild, dessen Strahlen wie müde Gespenster schleichen. Vor ihm die Nacht in Busch und Baum, das grosse, heilige Dunkel.

Ist das nun ganz Natur oder Märchen? Der Stadtmensch, der arme Genusskrüppel, der aller Freiheit und Schönheit des Natürlichen verwaist ist, weiss freilich nichts von diesem Monde über Busch und Baum und Wiese. Er sieht den untergehenden, noch eben ganz unten über den Horizont schielenden, ja fast nie vor seinen hohen Dächern, — ihm ist es rein märchenhaft. Aber draussen ist er reine Natur.

Reine Natur und doch märchenhaft, weil all das gar so zauberhaft seelisch ist, und dieses Naturmärchenhafte gab Stuck seinem Bilde.

Mondlose Abendstimmung ist in der „Landschaft". Hier, das einzige Mal, ragt vom Menschen etwas hinein, aber Lebloses. Und das giebt diesem Bilde den Grundton. Das lange Dach, das sich quer vorschiebt am Wegschluss, von einer Hügelhöhe zur anderen, zwischen Baum und Halm, so friedlich, stille im Verglimmen der letzten Tageshelle, — unter ihm rastet nun des Tages Geschäftigkeit, und der müde Mensch ist unter seinem moosüberwucherten Dache wie das Hühnervolk unter den Hennenflügeln. Eng beieinander alles, zusammengekrochen bei ärmlichem Lichte, karg in Worten, so schläfrig, — und draussen feiern kühle Winde die Heiligkeit des Abendfriedens, und der Scheidegruss der gesunkenen Sonne ist wie ein letztes Gebet des Lichtes. Die Schatten verdichten sich und heben sich auf, fügen sich zusammen zu undurchdringlichen Mauern. Charles Baudelaire hat davon gesungen in verwegenen Bildern voll brünstigen Glückes:

„La nuit s'épaississait ainsi qu'une cloison . . ."

Kann es aber Deutscheres geben, als dies Bild? Das ist moderne, deutsche Romantik, diese Romantik mit dem Zuge des Naturalistischen, dieses Begreifen der Seele in allem Natürlichen.

Wieder stehen wir in Andacht vor dem Dichter Stuck.

Ein wundersames Gedicht in matten Abendfarben ist auch der „Forellenweiher".

Es ist wieder der leise Athem einschlafenden Lebens, wieder das Licht, das im Scheiden noch einmal hereinhellt in die sich hebenden Schatten, wieder die Poesie des Müden, Lassen, Schwermüthigen. Vom Leben nur ein Laut, und dann schweigende Wellchen, die im Kreise sich breiten: die springende Forelle im glatten, dunkeltiefen Weiher, deren Wiederuntertauchen das Wässerchen bewegt.

Dies kleine Leben in der grossen Stille . . .

Diese Erdennatur voll lebendiger Stimmung ist uns wahrlich lieber als alles Paradies, lieber auch als die eintönig grandiose Schönheit des Stuck'schen Paradieses.

Aber auch das ist ein deutscher Zug an diesem Künstler, dass er sich mit dem rein Irdischen, so schön und warm er es erfasst, nicht genug thun kann. Er muss zuweilen hinaus aus allem Augensichtlichen, in ferne, brennende Farben- und Gedankenträume. Der alte deutsche metaphysische Zug! Aber bei diesem Künstler wird er zu keinem Hinterweltlertum, sondern zu glaublichen Gesichten voll Wucht und Schönheit.

Stuck stellt das Paradies nicht dar wie ein himmlisches Stück Erde, sondern wie ein überirdisch schönes Stück Himmel, dafür wir kein Vorbild haben. Darum lässt er uns vorsichtig auch nur in den äussersten Vorhof einen kleinen Blick thun, woher nur leises Flimmersprühen aus dem Urwald jener Schönheit kommt, die, wie die Landschaft von Liliencron's „Insel der ewigen Ruh" von mehreren Sonnen beschienen zu sein scheint.

Vor dieser Schönheit, vor dem „verlorenen Paradies“ der Schuldlosigkeit, sehen wir noch einmal jenen Engel stehen, mit welchem Stuck seinen ersten grossen Erfolg hatte.

Ein feuchtes, dunkles Riesenthor; riesenhaft, himmelhoch das Gestein; ein schmaler Spalt dazwischen, hinter dem ein Farbenjauchzen sondergleichen flimmert wie in tausend selig bunten Sonnenrädern, glühfarbenen Bäumen, Früchten und Blüthen. Davor der wehrende Engel mit der riesigen Schwertflamme und dem schmalen Reif der weitrunden Gloriole.

Wie in den Centauren die Urkraft des Animalischen verkörpert erschien, so ist in dieser Engelsgestalt die reine Urschönheit des Menschen wiederhergestellt, jene Urschönheit, in der der Leib nicht das Grab der Seele, sondern ihre Ausstrahlung in Farbe und Form ist.

Im Wächter des Paradieses und vor dem verlorenen Paradiese sehen wir diese Engelsgestalt von vorn; ganz scharf im Profile giebt ihn uns Stuck in der „Vertreibung aus dem Paradiese“.

In graugelbe, trostlose Ferne, darum wie eine Mauer stahlschwer ein dunkelblauer Horizont sich rundet, wandern schmerzensstumm die Beiden aus der Unschuld ins „Gute und Böse“. Von einer üppigen Rundlichkeit, blond an Fleisch und Haaren, ist die lüsterne Urmutter, braun derb und sehnig der Mann. Der Engel mit dem Flammenschwerte, goldumgloriolt, begleitet von zwei Strahlengüssen aus der Höhe, mit breit auseinander gefiederten, gesenkten Flügeln: das ist die Jünglingsunschuld, starr, gleichmüthig, ruhigschön.

In einer wuchtigen Formensprache, etwas archaistisch, ist das Ganze gehalten, wie aus byzantinischer Kunst heraus in moderne Empfindungen übertragen.

Vom Geiste der biblischen Legende ist nicht eben viel zu spüren, es ist eine ganz freie Variante jenes Gedankens vom verschwindenden goldenen Zeitalter, den fast alle Völker mit Sagenschleiern umwoben. In Vortragsweise und Gehalt erinnert es an die Poesie des Nietzschischen „Zarathustra".

Nie überhaupt hat Stuck das Streben, phantastische Vorwürfe in das Gewand jener Zeit oder jenes Volkes zu kleiden, aus dem sie geboren wurden. Er reconstruirt nie nach dem Handbuche irgend einer Mythologie, sondern immer ist es das allgemein menschlich Poetische oder die menschliche Allgemeingiltigkeit des Gedankens, die ihn leitet und zu neuer Gestaltung aus sich selber heraus reizt.

Der Gedanke der „Wilden Jagd" hängt, wie männiglich bekannt, mit der germanischen Mythologie zusammen, ihre Darstellungen pflegen darum zumeist sich löblich gewissenhaft an die landläufige Gestaltung Wodan's mit Hugin und Munin, den zwei Raben, und ähnlichem Beiwerk der Ueberlieferung zu halten.

Ganz recht so, wenn nur dann auch das Sturmbrausen und Wipfelkrachen des germanischen Urwaldes darin ist, die ganze jauchzende Wildheit des derben, deutschen Heidenthums. Denn das ist die Hauptsache, nicht der Wodanschlapphut mit der niedergezogenen Krempe, den wir nun genugsam aus dem Nibelungenringe kennen.

Stuck hat die Keckheit, dieses Garderobestück der vaterländischen Sage pietätlos wegzulassen, ditto auch das Rabengeschwister und was sonst noch herumflattert um den entthronten Götteralten, dafür aber ist in seinem Bilde gespentische Wildheit, das echte gellende Hussah jagender Dämonen.

In Sturmwolken kommen sie herangebraust, die knackenden Skelette, gerade auf den Beschauer zu, glühäugig sie und die Pferdegerippe, auf denen sie reiten. Ein tosendes, drängendes, treibendes Nebeneinander, die Gesichter verzerrt in bleckender Wuth, unter Geisselschwung und Gekreisch. Eine Sekunde nur, so fühlt man, und sie sind vorbei, nur von ferne klingt Sturm, wie das Wiehern der Knochengäule.

Nur wenige Gestalten sind umrissdeutlich, das meiste verschwommen in flockigem Grau. Mit gutem Grunde, denn eben aus der Verbilderung der jagenden Wolken zur Nacht ist diese Sage geworden, und diesem Grundgedanken ging der Künstler mit seinem Bilde gleich elementarkräftig nach.

Auch die Centauren- und Faunenbildung Stuck's ist, wie ich schon betonte, aus dem Geiste selbstständigen Schaffens heraus geworden.

Sie war nicht fertig sogleich und ein schnelles Geschenk des Genies, sondern sie hat sich nach und nach entwickelt.

So sind die paar Faunen und Centauren in den Zeichnungen Stuck's noch keineswegs nahe verwandt mit denen, die er in Farben schuf, sie neigen vielmehr zu ihren Vettern aus Griechenland.

Auch die „Betrunkene Centaurin" ist klassischer Herkunft. Der Antikensaal der Akademie ist ihr Milieu, nicht die freie, durchseelte Natur. Sie wälzt sich auch etwas zahm und mit coquettem Bedacht auf die „ästhetische" Haltung ihrer beiden weissen Arme, und dass auch ihre Frisur zur Geltung komme, ich bitte, das ist keineswegs Nebensache. Vorne stehen ein paar Gefässe aus der königlichen Vasensammlung in München, — schöne Töpferarbeit! Und hinten ist echtblauer Himmel Griechenlands, benebst der Sonne Homer's. Respekt!

Auch der behutsamen Technik dieses noch sehr schulebeeinflussten Bildes sieht man es an, dass es eine Anfangsarbeit Stuck's ist. Immerhin freilich eine Talentprobe. Doch sind nur wenig Züge in ihr, die ahnen liessen, was für freie und weite Flüge dieses Talent noch wagen sollte.

Das Gegenstück zu dieser etwas akademischen Centaurin ist an übersprudelnder Keckheit und Wucht der Eigenart der „liebestolle Centaur", dem Gott Amor den breiten Buckel kitzelt, dass er sich gar nicht mehr halten kann vor wollüstiger Sehnsucht und die haarige Brust dröhnend schlägt, wie ein Gorilla im Angriff. Das nackte Reiterchen hat zu lachen im Triumph und Sieg, denn einen Koloss hat es in Bann geschlagen, eine Riesenbestie. Die jagt nun wie ein Brunfthirsch röhrend im Galopp durch alle Weiten und ist nimmer zu halten in sehnsüchtiger Wuth.

So keck wurde noch nicht das Naturalistische dem Phantastischen verbunden, ausser bei Klinger etwa und in ein paar Böcklins. Eine Kraft sondergleichen und eine ganz schrankenlose Eigenart tollt sich da aus auf humoristischen Bahnen.

Auch die Technik ist von einer stupenden Derbheit in übermüthigster Manier.

Vielleicht ist in ihr und auch in der Bildung dieses Mammuthmenschen ein wenig zu viel des Guten gethan. Die organische Verbindung von Menschenbrust und Thierleib ist hier weniger glaublich, als sonst bei den Neuorganismen Stuck's.

Aber der derbe Humor dieser urdeutschen Paraphrasierung des Themas Liebe ist überwältigend.

Ein Stück Tragödie der Liebe dagegen in den „Rivalen".

Der Kampf um's Weibchen! Zwei mächtige Centauren, heiss ringend, Brust an Brust, in strömend niederklatschendem Abendregen. Schon lässt der Blonde schlaff die Arme sinken und sein

Liebestoller Centaur.

Studie zur „Innocentia“.

Pferdeleib ist halb schon in den Pfützenbach geneigt, der unter ihren Hufen aufspritzt. Der schwarze Sieger aber blickt schon, im sicheren Triumphe, halb rückwärts, wo im Buschdunkel die zagwartende Centaurin steht, um deren weissen Leib die Zweie ringen. Kaum sichtbar und wie erschrocken über die Kraft dessen, dem sie gehören wird, blickt sie durch den Schleier des in senkrechten Fäden herunterwehenden Regens.

Dieser Giessregen ist eminent zur Anschauung gebracht, das Ringen der Riesenleiber wuchtvoll gewaltig dargestellt. Stuck's Vorliebe für graue Mischstimmung fand sich hier einen sehr gemässen Stoff.

Wie ein in friedvoller Schönheit ausklingendes Nachspiel zu dieser Tragödie ist das Bild „Nach Sonnenuntergang“.

Der Sieger mit seiner Ersiegten in engweicher Umarmung. Ihr Auge trinkt die Poesie des Sonnenscheidegrusses. Rothgoldenes Verglühen hinter buschigem Schattengrün, letzte prunkende Farbenstreifen, sinkend über dem Horizonte.

Eine tiefe Schönheit. Die Augen saugen sie in's Herz wie einen Abendtrost. Helle kündet sie dem kommenden Tage, und ein sattes Glück ist in ihr.

Dass es zwei Kraftnaturwesen sind, die dieser Schönheit ihre Andacht weihen, giebt dem Bilde einen Zug von Frische und Grösse. Menschen würden es wahrscheinlich mit der Nüance des Sentimentalen überschleiern.

Anders ist Kampf und Abendlust des weicheren Faunenvolkes.

Ihr Kampf ist Spiel, wie die „Kämpfenden Faune“ zeigen, die seiner Zeit zugleich mit dem „Wächter des Paradieses“ und der „Innocentia“ im ersten Münchener Salon erschienen.

In hellster Sommermittagssonne rennen da auf grellheisser Arena ein schwarzer und ein blonder mit den dickwollig behaarten Schädeln aneinander. Höchlichst gaudirte Kampfkritik einer grossen auf einer Mauer hockenden Corona von Faunen und Panisken.

Höchst drollig ist die anspringende Bocksbewegung der Kämpfer, ein Beweis auch

Studie.

dafür, wie sinnreich Alles Stuck aus dem Naturcharakter seiner Fabelweltler ableitet. So rennen auch in grotesker Wuth wirkliche Böcke sich an die Schädel.

Aus der heissen Sonne in den kühlen Abend geleiten die „Johanniswürmchen".

Das ist ein Bild voll des ganzen Stimmungszaubers schummeriger Sommerabende.

Zwei junge Faunchen, im Dämmer einer umbuschten Wiese, hocken im Grase und spielen mit Johanniswürmchen. Der ältere hat eines gefangen, und stauneglücklich sieht der ganz kleine, wie grünsilberfeurig es in der Hand des Kameraden glimmt. Im grünen Halbdunkel des Grases flimmern noch ein Paar der lebendigen Punkte. Am Himmel mildmolkiges Abendlicht.

In der kauernden und sitzenden Stellung der beiden zeigt Stuck wieder seine brillante Beobachtung des kindlichen Körpers und seiner Bewegungen.

Die Poesie des kindlich Sorglosen ist überhaupt auf diesem Bilde.

Nicht ganz ohne Ungemach sind dagegen die beiden feisten Schlemmer im Verdauungsschlafe der „Siesta".

Hier ist Fallstaffischer Humor.

Sie waren so glücklich, die beiden Bäuche, ein Schattenlager gefunden zu haben, und sie legten sich in allem Vertrauen unter das breite, grüne Laubdach der niederhängenden Zweige, aber die Sonne, die Ueberallhinguckerin, ist boshaft. Durch kleinste Laublücken zielt sie sicher auf die grossen Fleischmassen und versetzt die Schlafenden in wälzende Flucht.

Ganz köstlich ist diese Bewegung gegeben.

Den Beiden ist das Wenige noch zu viel, und, ach, ihrem Stammesbruder auf „Verirrt" wäre ein ganz klein wenig schon genug.

Aus seinem sonnigen Lande ist der Aermste hereingetrappelt in nordischen Schnee. Da steht er nun frierend zusammengekrümmt, Glied an Glied sich wärmend zu decken, schillernd in allen Frierfarben: violett, roth, grün, blau, und seinem kläglich geöffneten Munde entwirbelt sichtbarlich der graue Hauch. Eigenen Hauch zu sehen ist ihm ein unerquickliches Novum, er verzichtete gerne auf diese physikalische Erscheinung und sähe viel lieber die alte, liebe Sonne.

Eine burleske Tragicomödie. Der Humorist Stuck einerseits und der Farbenbeobachter anderseits, den das Spiel der Kälte am nackten Leibe interessirte, gaben den Anstoss dazu.

Dies sollte überhaupt nie aus den Augen gelassen werden bei Beurteilung echt malerischer Werke, dass es immer zum grossen Teile die Farbe, genauer gesagt: die Gelegenheit zu farbigem Ausdrucke ist, die den rechten Maler zu einem Gegenstande bewegt. Wie der Dichter glaubt, mit Worten Alles darstellen zu können, was in ihm und um ihn ist, so meint der wahrhafte Maler, dem sich Alles in Farben umsetzt, mit Farben lasse sich alles wunderschön und wunderbar sagen, was

Studie zu „Verirrt".

Herz und Welt bewegt. In Allem drum auch scheint ihm die Farbe der einzige Reiz und die wichtigste Erscheinung. Verwundert blickt er auf die Menge, die das nicht begreifen will, weil ihr Auge nicht so farbig sieht.

Eine harmonisch angelegte Künstlernatur, wie so eine Stuck ist, bleibt indess nicht einzig bei der Farbe stehen, sondern das Dichterische in ihr dringt tiefer und weiter. Von der Farbe ausgehend kommt sie auf die Seele. So entstehen Farbengedichte voll Tragik sowohl als voll Humor.

Beschränkte Betrachter, wie es deren vermutlich nicht wenige giebt, denn wir begegnen ihren lauten Reden sowohl in Kunstausstellungen wie in gedruckten Kunstberichten, sehen aber immer nur einseitig entweder die Mache oder den Inhalt; man sollte ihren Urteilen gegenüber auf der Hut sein, denn ihres Wesens Kern ist unkünstlerische Einseitigkeit. Ihr zweites Wort ist immer, „der Künstler soll". Vom Rechte, das mit dem Künstler geboren ist, von dem Rechte nämlich, dass er wollen darf, was er kann, von dem ist leider fast nie die Rede.

Es ist notwendig, auch von diesen Dingen hier zu reden, wo für kunstschriftstellerische Polemik kein Raum ist, da es für kommende Zeiten interessant sein mag, zu erfahren, dass auch Franz Stuck unter der Einseitigkeit mancher Kunstbeurteiler zu leiden hatte, die sich entweder an seiner neuen Technik oder an seinen „unerlaubten" Stoffen stiessen. Es sei hier als Curiosität erwähnt, dass man ihn als „G'schnas"-Maler abzuthun glaubte, weil man den Schöpfungen seiner Fabulierlaune und der Art dieser Schöpfungen keinen ernsthaften Inhalt und Zweck zu entnehmen vermochte. Näher auf diese kritischen Sünden einzugehen, ist hier überflüssig, da sie in weitaus grösserer Zahl und in viel schwererer Art beim Auftreten Böcklins und Thoma's begangen worden sind. Uns kann es gleichgültig sein, welche „Zwecke" man z. B. bei Betrachtung eines Bildes wie „Der schlafende Faun" gesucht und nicht gefunden hat, da wir in der That ganz sicher sind, dass der junge Meister bei diesen und ähnlichen Schöpfungen keinen anderen Zweck verfolgte, als einen rein künstlerischen und poetischen. Den aber hat er erreicht.

Ueber die Rätsel der Welt und über die Unsterblichkeit der Seele, in der That! giebt dieser Schläfer auf hohem Aste keinen Aufschluss; wir müssen uns begnügen, ihn und seine Umgebung so zu nehmen, wie sie sind. Es kann uns doch allerlei Gutes dabei einfallen, abgesehen von dem Schönen, das wir daran sehen. Der heisse sonnige Tag über dem einfachen Gelände z. B. und der prächtig erfasste Bockmenschkörper in seiner famos natürlichen Lage, der animalisch befriedigte Ausdruck in dem derbsinnlichen Genüsslingsgesichte, und wie sich in breiten, kringelnden Flecken die Sonne auf den braunroten Leib legt, nachdem sie fast mühsam durch die dicken Blätter des Baumes gedrungen, — ist das nicht Alles wie eine ganz sichere, fast möchte ich sagen: authentische Kunde aus der Vormenschheit Tagen? Es interessiert mich sehr, wie „unsere Leute" vor Adam und Eva ihr Mittagsschläfchen abhielten, und ich freue mich, dass mir's Franz Stuck hier zeigt.

Scherz bei Seite! In phantastisch verdichteter Gestaltung haben wir hier ein Bild animalischer Ruhe in friedlicher sonnenübersegneter Natur. Ein moderner Handwerksbursche, schlafend unter einem Baume liegend, könnte mir diesen Eindruck, meine ich, nicht so machen. Die Fabulierkunst Stucks aber hat mir wieder ein Stück Urnatur erzeugt.

War das „sein Zweck"? Ich bin überzeugt: nein! und ich bedauere sehr, nach Zwecken gestöbert zu haben, verführt von jenen unkünstlerischen Zwecksuchern, gegen die ich mich wandte.

Es ist nichts mit den „Zwecken" in der Kunst, denn keinen anderen Zweck hat sie, ob auch Friedrich Nietsche das Spottwort von den „Heiterlingen" dagegen gemünzt hat, als ein künstlerisches, das ist: ein aus dem gemeinen Werkeltagsleben heraushebendes Wohlgefühl, die Freude am Schöpferischen im Menschen zu erregen.

Studie zur „wilden Jagd".

Fliesst ein besonderer Gedanke dabei mit, so ist dies, künstlerisch genommen, Beiwerk. Dies ist der Fall bei dem „Fischer mit der Nymphe", den Stuck sowohl in einem Hochrelief wie in einem Bilde dargestellt hat.

Es ist der Goethe'sche Fischer in umgekehrter Wendung. Warum nicht? Wir mögen den Nixen so interessant sein, wie sie uns. Bei Goethe zieht die Nixe den Fischer hinein, bei Stuck zieht der Fischer die Nixe heraus. Der Grundgedanke ist schliesslich derselbe: die gefährliche Neugier zum Fremden. Ich finde auch das Gedicht des Malers gleich schön, wie das des grossen Dichters. Aber man muss es in Farben sehen. Die grünen Fischaugen zumal des Meerjungferchens, wie sie grenzenlos erstaunt das hingelümmelte Menschenkind anstarren, grenzenlos erstaunt und begehrlich zugleich. Und wie er heimtückisch sicher wartet, der treffliche Fischer auf Meermädchen, wie sicher er ist, dass sie langsam näher und näher kommen wird. Es ist nicht ohne Reiz, die „alte Geschichte" einmal umgekehrt zu sehen.

Ganz ähnlich ist der flötende Faun auf der Klippe, dem die Fischschwänzige lauscht. Doch ist hier der Hauptton auf der Naturstimmung. So phantastisch alles ist: man sieht die Studien, die der Maler an italischen Küsten gemacht hat. Zumal die Beleuchtung des Nixenleibes ist sehr schön. Als bezeichnend muss bei beiden Bildern auf die neue Phantasieanatomie des weiblichen Meerwesens im Bezug auf ihr Fischende aufmerksam gemacht werden.

Dass alle diese Neubildungen, wenn sie sich auch an hellenische Vorbilder anlehnen, keine rein griechischen Gewächse sind, ist jedem klar, der die griechischen Centauren, Faune, Nymphen etc. mit denen von Franz Stuck's künstlerichen Gnaden vergleicht. Die Stuck'schen Gestalten sind im Grunde alle deutsch, wenn gleich ihr Urgedanke dem reichen Fundus des Schatzhauses hellenischer Phantasie entnommen ist.

Zweifelhafter ist die Sache bei der Sphinxgestalt.

Stuck hat eine Neigung zu ihr, denn auch für ihn liegt wohl ein Stück zum mindesten des Weltmysteriums im Weibe. Und das scheint in der löwentatzigen, weiberbrüstigen Sphinxgestalt der ältesten Kultursemiten ausgedrückt. Das Prinzip des ewigen (zwecklosen?) Gebärens, der zeugenden Liebe, die durch das Leben in den Tod führt, — ihm haben die alten Egypter ein Bild in der Sphinx geschaffen, und die Hellenen, diese philosophischen Künstler, die doch stets Künstler blieben, nahmen es auf.

Bei Stuck sieht die Sphinx zugleich egyptisch, hellenisch und — deutsch aus. Aber die Hauptsache ist trotz dieser dreifachen Kreuzung in ihr: glaubliches Leben.

Das Mysterium ins Dunkel lockender Letztfragen starrt uns aus den rothen Raubthier-Strichpupillen der „Sphinx" an, die auf hohem, feuchtem Felsen liegt, schwarzmähnig der starre Kopf, lass hingewuchtet die Pranke, katzenhaft gebreitet der Leib.

Studie zur „Siesta".

Studie zu den „Rivalen“.

Sie lauert auf voreilige Frager. Ist hinter ihr die „Wahrheit“? Da hinten im Dunkel? Aber es sieht so aus, als sei die Wahrheit nirgends anders, als im Tod, den die Umarmung dieses Weibes dem Frager sichert.

Und dazu erst hinauf diesen glitscherigen, kalten Felsen bis zu den giftigen Augen? Oh Oedipus!

Aber das ist, bei Stuck, ein Privatdocent der Philosophie in classischer Gewandung, der vor gar nichts zurückschreckt, denn — hätte er sonst die akademische Carrière eingeschlagen?

Ich kann nämlich nicht recht ernst bleiben vor diesem Stuck'schen Oedipus, der die Räthsel der Sphinx löst.

Wie er docirt mit feierlich gespreitzten Fingern, und wie sauertöpfisch eingebildet sicher er ihr sein Colleg liest, der junge Herr mit den grossen Augen. Wo hat er die Brille gelassen?

Frau Sphinx hat nicht übel Lust, ihn augenblicks zu fressen, denn er ist gar zu suffisant und dabei wohlgenährt.

Sie ist eine saure Megäre, diese Sphinx, eine Frau Professorin, scheint's, im Negligée. Eine unangenehme Person, nichts weiter, wie er ein langweiliger, junger, gelehrter Tropf ist.

Nein, es ist mir nicht möglich, den grossen, schauerlichen Inhalt des welttiefen Sphinxbildgedankens von dieser Tafel zu lesen. „Oedipus löst das Räthsel“ scheint mir auf Stuck's Aufwärtswege ein Straucheln.

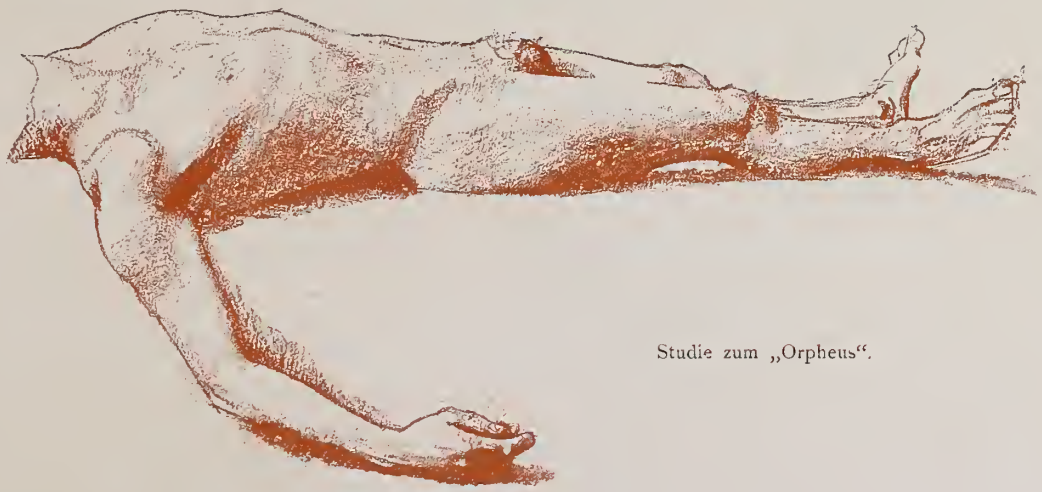
Aber, wer weiss, Stuck wollte vielleicht keinen Hellenen, Stuck wollte vielleicht diesen kümmerlich behäbigen deutschen Frager? Wenn ich mir des Malers Selbstbildnis betrachte und mich an die wunderlich tief verschmitzten Blicke erinnere, die aus diesen ganz sonderbaren Künstleraugen zuweilen kommen, wie wenn sie frügen: steckt denn überhaupt hinter all' den schönen Farben ein Geheimnis? ist es nicht an den Farben und ihrer Schönheit genug? was geht denn uns überhaupt an ausser den Farben? — so glaube ich beinahe, Stuck hat an gar keinen Hellenen gedacht, sondern dieser Grazienmensch hat sich nur eine etwas respektlose Glosse erlaubt über die Tiefgründigen, die den Wald vor Bäumen nicht sehen. — Aber das ist meine unmassgeblichste Meinung, für die der Maler keine Verantwortung zu übernehmen hat.

Es ist Eines, was mich auf die Vermutung bringt, Stuck habe hier keinen Hellenen malen wollen, das nämlich, dass er wie kaum ein anderer aus hellenischem Geiste zu malen versteht.

Man betrachte seinen Pallaskopf. An dem ist Alles reiner hellenischer Geist, wenn auch vielleicht deutsche Gymnasialprofessoren sich ihn anders vorstellen. Diese Art des Stilisierens aus dem Leben heraus, so dass ein neues, gültiges Leben entsteht, diese Liniensprache voll eindringlicher Schönheit und einer Erhabenheit, die doch wie von ungefähr, wie selbstverständlich ist, diese Grösse

voll innigen Reizes, — das Alles, durchseelt und doch monumental, wie auf sichere Ewigkeit berechnet, dünkt mich hellenisch wie nur irgend ein Vers Homers, und es thut mir weh, wenn ich denke, dass uns auf den Schulen ein so ganz anderes, ein so kümmerliches Schulmeisterhellenentum eingebakelt wird.

Auch der „Sieger“ berührt mich wie eine Offenbarung aus Hellas. Diese Leibfreudigkeit, die mit kraftgeschwelltem Muskel die Nike auf der Hand trägt, diese stolze Gesundheit, die nichts Brutales, nichts Geistesfeindliches hat, dieses körperlich schöne und geistig begriffene Athletentum, — ist das nicht wie ein wahrhafter Herüberglanz aus einer Zeit uns längst verlorener Harmonie von Geist und Leib? In den Farben gar ist es wie ein Hymnus aus dieser Zeit, voll beseelter Rhythmik und in edelster Schlichtheit.



Studie zum „Orpheus“.

Studie zum „Sieger“.

Dann „Orpheus mit der Leyer“. Hier ist der Gedanke des schönen, männlichen Menschen mit der göttlichen Geistesgabe der Entflammung und Erhebung ganz deutlich zum Ausdruck gebracht, wenn auch hellenisierend stilisiert. Gefestete, harmonische Ruhe, aus der die geistige Macht über alles gebunden Körperliche in Tönen strahlt, die Macht des künstlerischen Uebermenschen, — das spricht aus diesem Bilde, das nur scheinbar lediglich dekorativen Charakters ist. Das ist das klare, harmonische Griechentum, dem in göttlicher Naivetät der Mensch das Maass aller Dinge war, das Hellenentum, das als heiteres Heidentum dem grössten Deutschen, Wolfgang Goethe, höchstes Ideal erschien.

Aber auch die düstere Seite des griechischen Geistes hat Stuck merkwürdig stark erfasst, jenen Zug des Hellenengeistes, der im tiefst Tragischen echt künstlerische Reize des Schauerlichen fand. Dafür ein Beweis ist der tote Orpheus. Auch hier stört der stilistische Beiton nicht, weil er als Ausfluss eines eigenen, dem Bildgedanken zeugend gemässen Geistes erscheint. Dieser dicke, dunkle Blutstrom, der sich wie in einem inneren Banne breit gewunden durch das dunkle Grasgrün wälzt, giebt einen mystischen Eindruck von tiefster Kraft. Das ganze Bild in seiner einfachen Farbenwucht aber ist wie eine Symphonie des Todes, symbolisch und realistisch wirkend zugleich.

Und wiederum ein anderes Bild aus hellenischem Geiste: die arkadische Liebesidylle. Hier lebt nicht der Greisengott des Christentums, der die Ehe als Sakrament des Altars stiftete, sondern Eros ist hier Heiland und Herrscher, aus jedem Halm spricht hier ein Segen der Natur in Schönheit und Kraft. Keines der Stuck'schen Bilder berührt so Böcklinisch wie dieses, denn keines ist wie dieses so hellenenheidnisch.

Die Kunst kennt keine Religion, nur Schönheit und Natur. In diesem Bilde ist beides. Auf ihm ist der grosse Pan noch nicht tot. Nein, auf den Lippen dieser beiden lebt er und in jedem ihrer Blutstropfen. Auch die Sonnenlichter wissen von ihm zu sagen und das wie in Wollust sich dicht aneinanderschmiegende Laub.

Selbst in einem Bilde alttestamentarischer Beziehung, wie „Samson“, erscheint mir Stuck hellenisch. Nicht Samson dünkt mich das zu sein, sondern Herakles. Es ist in kühnen Zügen ein hohes Lied der körperlichen Kraft, wie Stuck es liebt, der es in einer seiner Skulpturen, im „Athleten“, auf andere Weise schön und echt zum Ausdruck gebracht hat.

Wie alle diese Schöpfungen aus rein hellenischem Geiste geboren scheinen, so berührt „Ovid“ wie ein echtes Römerbild.

Eine feierliche Schönheit ist in diesem Bilde, die ganze Sommerherrlichkeit. Denn diesem Schattengange sieht man es an, dass über seinen Wipfeln heisseste Sonne liegt in breiten flimmernden Wellen. Mit grossen Augen schaut sie selber herein in das kühle Dunkel, neugierig diesem einsamen Wandler zu, der mit der Laute im Arm langsam schreitet.

Sein Blick geht nach Innen und auch die Töne fängt er mit dem Herzen auf, aber er sieht darum die Schönheit um sich nicht minder. Mit allen Poren seines Leibes athmet er sie ein, jeder Tropfen seines Blutes ist voll von ihr, jeder Nerv bebt in der Wollust ihrer Herrlichkeit. Was in ihm ist, gattet sich dem Schönheitsstrome, der von aussen kommt, und die Frucht dieser Vereinigung blüht aus dem Herzen als Lied.

Ich empfinde in diesem Bilde so wundersam das ausgesprochen, wie der begnadete Mensch da mit dem nach innen gewandten Blicke doch sichtbarlich beglückt wird von dem Zauber der Natur, die um ihn ist, wie er, mit andern Worten, selber aufgeht, mitblüht in der Natur.

Studie zum „Orpheus“.

Das ist kein garstiger Fleck in der Schönheit, dieser einzige Mensch, den Stuck in die Natur gemalt hat, das ist ein Glied in diesem Schönen, ihr Herz und Hirn.

Warum gerade „Ovid“?

Ist es eine Huldigung dem Dichter der Metamorphosen, dem Sinnesverwandten?

Es erscheint verständlich, dass kein römischer Wortepoet dem deutschen Malerpoeten so nahe steht, wie dieser. Denn in ihm ist ähnlicher Gehalt an naturverliebter und naturbereichernder Phantasie.

Ueber Griechenland und Rom zurück in den deutschen Wald, das Vaterland der Märchen.

Auf jedem grünen Rauscheblatt steht etwas geschrieben, und der Tag blickt mit blauen Augen verwundert herein in diese grüne, sonderbare Welt mit ihren huschenden Lichtern und der grossen Harmonie des Schweigens.

Dahinein hat Stuck die „Vision des heiligen Hubertus“ gemalt, den frommen, weissen Hirsch, zwischen dessen schön sich ausgabelndem Geweihe das glorienumkreiste Kreuz aus weissen Glühlichterchen sich erhebt.

Eine erstaunte Stille breitet sich um das lebendige Wunder. Zwischen dunklem Bäumegrün streift dunkles Himmelblau.

Seelische Poesie der Farbe! Sie bannt Auge und Herz in ein inniges Wohlgefühl.

Stuck kennt die Kunst dieses Bannes als rechter Hexenmeister der Farbe, obwohl er nicht eigentlich farbenfreudig ist, wie etwa Böcklin oder der grosse Franzose Besnard oder die nordischen Naturalisten, die gar nichts von dem Pessimistengrau ihres Landsmannes Ibsen haben.

Er ist vielmehr farbenträumerisch, und seine Träume sind meistens auf ein paar Töne gestimmt, die, durcheinander gewoben, schleierig über dem Ganzen liegen, oder sie sind grell in Licht getaucht, weiss-gelb-golden, blendend wie Sonne auf Sand. Aber immer blickt in den Farbengrundton, ob er schummerig ist oder prunkend hell, ein farbiger Gegensatz herein: Sonnenlichter gewöhnlich in die Schleier des Verwobenen, irgend ein buntes Spiel in das sonnige Grell. Dieser Gegensatz ist nicht aufdringlich absichtsvoll, er ist immer wesentlich bedingt, dabei meist sparsam und leise gegeben, damit er nicht etwa die Grundstimmung verkümmere; stets ist er von feinstem, erquickendem Reize.

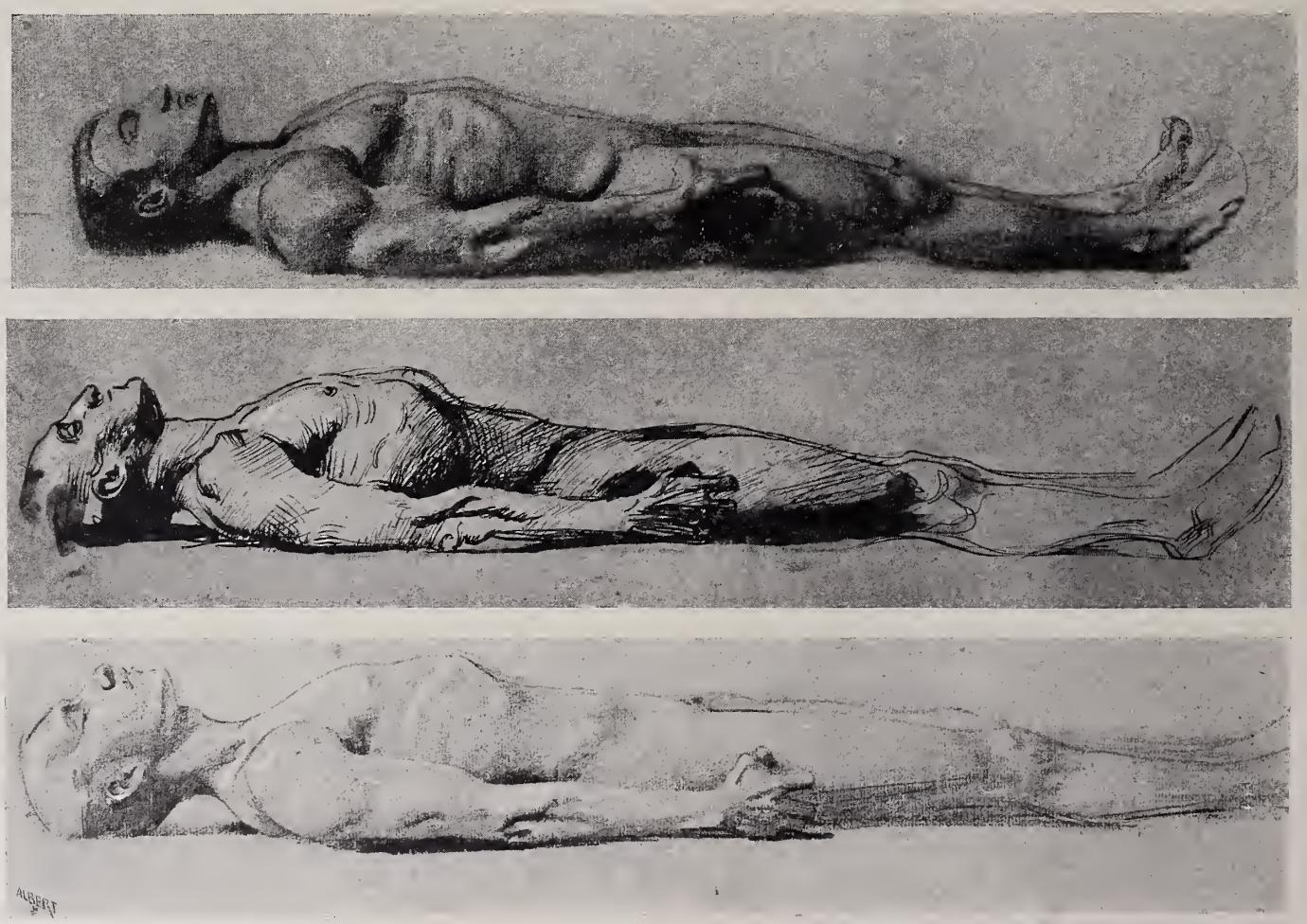
Studie zum „Orpheus".

So ist das Farbenflimmern im Hintergrunde des Paradieswächters, so ist der phosphorescirende Lichttropfen zu Füssen Luzifers, so sind die Sonnenaugen, die durch das Dämmerweben der Waldbilder blicken, so ist vielfach das erglühende Abendroth über Wasser, Wiese, Busch, so das grüne Silberfeuer der Johanniswürmchen, so der goldene Mond über den schwarzen Bäumen, so also auch in der Vision des heiligen Hubertus der schöne blaue Himmelsstreif.

Nach einem Relief.

Der Colorist zeigt sich bei Stuck nicht im Farbenschwelgen, nicht in grossen, brausenden Farbenaccorden, sondern in leisen, aber klaren, sparsam benutzten Beitönen.

Ob er diese Eigenheit freilich durchweg beibehalten wird, ist fraglich. Denn als ganzer Künstler, der nicht auf eine Manier hinsteuert, sondern auf die grösstmögliche Ausgleichung von Inhalt und Vortragsweise, entwickelt er sich mit dem Fortschritte seiner Stoffwahl.



Studien zur „Pietà“.

Zwei kleine Stücke aus neuester Zeit gehören noch in diese Art, weil bei dem einen der Inhalt, bei dem andern die Auffassungsweise ihr gemäss sind: „Die Froschprinzessin“ und „Die Furien“. Beides reine Phantasiestücke.

Aus dem deutschen Kindermärchen das erstere, ganz naiv und innig, kindlich und graziös, voll feinster Zartheit und Drolligkeit. Die Stimmung so geheimnisvoll und dabei anmutig, als wenn eine schöne Mutter es in milden deutenden Worten erzählte: wie die feine Prinzessin im seidenen Kleide mit der Perlenschnurkrone auf dem goldblonden Haar ausging in die untergehende Sonne, von der die lautersten Farben überflossen auf Himmel und Erde, Wasser und Gras, und wie sie den König Frosch traf mit den grossen fragenden Augen und der sechszackigen Krone auf dem kahlen Kopf und der bunten schillernden Haut, und wie sie sich niederbeugte, und ihr roter Mund und ihre schönen Augen fragten in liebevoller Neugier. Und er war natürlich ein verzauberter Prinz, und sie rettete ihn auf wunderbare Weise . . . und zuletzt war Hochzeit . . .

Aber nicht blos ein einzelnes Märchen steckt in dem Bilde, sondern ein gutes Stück des ganzen deutschen Märchens überhaupt, dessen Darstellungskunst voll rührender und doch innerlich reicher Einfachheit es auch in der Technik wundervoll trifft.

Ganz anders ist das Bild von den Furien. Das zeigt ganz anderen Gehalt.

Studie zur „Kreuzigung“.

In seiner Betrachtung werden wir, zum ersten Male, direkt an Böcklin erinnert, der wie bekannt, genau denselben Vorwurf in einem seiner Bilder beim Grafen Schack, in dem „Mörder mit den Furien", behandelt hat.

Aber die beiden Bilder haben doch nur den Vorwurf mit einander gemein, von einer Beeinflussung des jüngeren Meisters durch den älteren kann nicht wohl geredet werden. Wie immer, wenn man Stuck mit Böcklin vergleicht, kommt man dahin, zu sagen, dass bei dem Meister von Zürich die innenseherische Gabe, das gross Poetische tiefer und gewaltiger ist, als bei Stuck, der seinerseits dafür gewissermassen konzentrierter Maler ist. Was schon einmal betont wurde: Stuck's Ziel ist in erster Linie der Farben- und Formenreiz an sich, wenngleich dieser bei ihm nie ohne die Note eines stark persönlich gefärbten Geschmackes und einer eigenartigen Phantastik ist; Böcklin's Kunst dagegen, so mächtig sie als solche schon ist, geht direkt auf eigentlich poetische Reize aus. Unstreitig: noch nie in seinen bisherigen Schöpfungen hat Stuck die wundersame Tiefe des grossen Schweizer Fabulisten erreicht, noch nie hat er in so gewaltigen Accorden zu uns gesprochen und in so reichen Tönen, wie dieser, der wahrlich eine Welt für sich zu sein scheint. Stuck's Kunst ist spielender, fast möchte ich sagen, feuilletonistischer, und, wenn ich seine Farbenlyrik mit der Böcklin's vergleiche, so will es mir scheinen, als ob zwischen Beiden dasselbe Verhältnis bestünde, wie zwischen der Lyrik Goethe's und der Heine's, wobei mir aber nicht in erster Linie das „Buch der Lieder", sondern der „Romancero" vorschwebt. All' das lässt sich nicht leicht mit ein paar Worten sagen.

Vielleicht wird es klar durch schnelle Nebeneinanderstellung der beiden Werke gleichen Vorwurfes.

Bei Böcklin stehen wir vor einer ganzen Symphonie, in der das furchtbare Thema wie unter Elementarbegleitung der Natur zum vollsten Ausdruck gebracht wird. Mörder und Opfer sind beide sichtbar. Wir werden direkt vor die That geführt und direkt auch in die Seele des Mörders, dessen Antlitz wir sehen. Der Hauptton aber liegt in der Natur, in dieser furchtbar bewegten Sturmnacht voll grandiosester Symbolik der Farben, in dieser Mordnacht voll sturmgedrückter Bäume, Büsche, Aehren, Gräser, in der alles Leben zu Boden gewuchtet ist von wütenden, wild entfesselten Gewalten, während starr, gierlauernd nur Eines steht: die fürchterliche Dreiheit der Erynnien, die noch nie so schauerlich schön gedichtet und gemalt wurden, wie von diesem Seelenmeister der Farbe.

Bei Stuck stehen diese wuchtig im Vordergrunde, und doch wirken sie, wie gewaltig in Ausdruck und Bewegung sie auch erfasst sind, doch nicht so übermächtig, so schrecklich lebendig. Das macht: die grosse Grundstimmung, die gewaltigen Begleitaccorde der Natur fehlen. Ausgezeichnete künstlerische Einzelheiten beeinträchtigen die Ganzwirkung sogar. So die heimtückegiftigen, goldigstechenden Augen der Schlangen, kleine malerische Pretiosen auf dunklem Grunde. Man sieht aus ihnen, dass es dem Maler nicht so völlig um das Ganze, um den grossen Gehalt, als um künstlerische Nebenreize zu thun war. Das Bild ist nicht aus einer das ganze Empfinden beherrschenden Stimmung herausgeflutet, seelenorganisch, rücksichtslos, sondern malersiche Rücksichten, künstlerische Tendenzen strömten und bohrten hinein. Was wir bei Heine Pointenlyrik nennen, ist bei Stuck die Pretiosenmalerei, die nur zuweilen, wie aut dem Froschmärchen, das Ganze nicht stört. Hier aber steht sie sogar im Vordergrunde. Der Mörder selbst und seine That sind nur Staffage. Darüber hilft auch der Umstand nicht hinweg, dass diese besondere Qualitäten besitzt, wie die vorwärtsstürzende, wundervolle Fluchtbewegung des Mörders, die übrigens an eine ähnliche Situation auf einer Klinger'schen Radierung erinnert.

Nach einer Radierung.

„Die Sünde".
Nach einer Radierung.

„Meine Mutter".
Nach einer Radierung.

Und trotz dieser Aussetzungen, die ein Vergleich mit Böcklin ergab, ist auch dieses Werk Franz Stuck's ein vortreffliches Bild. Eine geringere Potenz als die dieses zukunftsicheren Böcklinverwandten hätte einen Vergleich mit so Grossem überhaupt nicht ertragen. An Stuck's Furien kann aber jeder seine Freude haben, der das grösser erfasste Werk des genialsten aller lebenden Maler bewundert. —

Zu Vergleichungen, dem Stoffe nach, mögen auch die letzten zwei grösseren Werke des jungen Meisters anregen: Die „Kreuzigung" und die „Pietà". Aber mit ihnen handelt es sich um einen neuen Schritt des Künstlers, der uns mehr interessirt, als kunsthistorisches Vergleichverfolgen; sie seien also für sich allein betrachtet.

Ernstere Töne, einfachere und dabei noch mächtigere Stimmungsverdichtung, — bei alledem aber doch kein Abgehen von rein malerischen Zielen.

Die „Pietà" scheint mir an Farbensymbolik das Höchste zu sein, das Stuck bis jetzt geleistet, und an Formenadel das Schönste. Nicht nur religiös in weiterem Sinne, sondern geradezu gottesdienstlich berührt das Bild. Es könnte Verwendung über einem Altar finden. Das rein Menschliche erscheint zum Cultusfeierlichen

Aus Stuck's Atelier.

Aus Stuck's Atelier.

wie stilisiert. Feierlich ist Alles auf ihm: Composition und Farbe. Und doch ist nichts Starres, Formelhaftes in ihm. Die Strenge der Linien, der Ernst der dunklen Farben, die symhponische Einfachheit und Grösse des Ganzen erheben in Andacht. Aber es ist nicht das Gefühl innig menschlichen Verbundenseins, wie wir es bei Uhde'schen Evangelienbildern und den naiven Alten deutscher Schule empfinden, sondern die Andacht zu einem symbolgewordenen ehemals menschlichen, jetzt göttlich Erhabenen. Ein Bild, auf grosse Wirkungen vor einer tausendköpfigen Gemeinde angelegt, zu der ein „ecce symbolum" des Priesters spricht. Aber diese Gemeinde braucht nicht aus christkatholischen Gläubigen zu bestehen. Dieses Symbol, so aufgefasst, strahlt über Dogmenschranken hinaus, und ehrliche Heiden mögen sich vor ihm beugen.

Aus demselben Geiste, nur stärker noch aus ihm heraus, ist die „Kreuzigung". Wie wenn ein Römer oder Barbar, der auf Golgatha stand und das Leiden des jüdischen Rebellen sah, dieses Leidheldentum verherrlicht hätte, — so erscheint mir das Bild. Vielleicht ist es auch nicht unbeab-

sichtigt, dass das Profil eines der Betrachter an Stuck's Züge erinnert? Gleichviel, ob dem so ist, — dies Bild ist wie eine Huldigung nicht leidensgewillter Kraft an die sich opfernde übermenschliche Güte. Und gerade daraus hebt sich machtvoll symbolische Wirkung. Stuck hat einander gegenübergestellt den erhabenen Liebeswillen des Einen, Uebermenschlichen, Göttlichen und die brutalen Masseninstinkte. Wie er da oben leidet und im Leiden noch sinnt, der verratene, verspottete, verworfene Heiland mit seinem blutenden Liebesherzen, hoch seine Gedanken hinaus über Lärm und Wut des Pöbels, und wie dieser Pöbel kreischt und zetert mit aufgerissenen Mäulern und starrt und sticht mit wilden, blutlechzenden Wutaugen. Dringt dieser Lärm an das Ohr des Gemarterten? Martert dieser letzte „menschliche, allzumenschliche" Gruss ein enttäuschtes Herz?

Das ist es, was in erster Linie nicht „christlich" berührt auf diesem Bilde: der Ausdruck des Gekreuzigten. Ein Held und Blutzeuge der Liebe ist dieser gepeinigte Mensch, aber ob von diesen Lippen ein „Vater, vergieb ihnen" sich losringen wird? Wir glauben von diesem Martyrer des Glaubens an die Menschheit eher ein schlimmeres, weheres Sterben, ein stummes, bitterstummes . . . .

Aber das mögen Gedanken sein, die dem Maler ferne lagen. Eins jedoch ist sicher: gewaltig und wie aus einem Gusse wirkt das Bild, wie der stürmisch erklommene Gipfelpunkt einer grossen Tragödie, die zum Mittelpunkt einen Gewaltigen unter Zwergen hatte. In gewaltigen Zügen ist alles, monumental schön. Diese grosse Stille auf der Stätte des grossen Leidens. Der Lärmschwall von unten her, von tief, tief unten her, brandet nur schwach hinauf an den Felsen des Schmerzes, und fremd klingt hier das Röcheln des in Schmerzen sich windenden rechten Schächers mit den raubtierhaft gekrallten Fingern. Was spricht, in feierlichem edlem Tonfalle spricht, das sind die tiefschönen Farben, die strengschönen Linien. Rhythmisch feierliche Linien, hymnisch feierliche Farben. Da ist der schwarze Mantel des Einen, der die ohnmächtige Maria hält, und desselben schön hinunterfallendes Blondhaar, — nichts ist vom Antlitz zu sehen, auch in der Haltung spricht kein Schmerz, aber ein tiefer, mächtiger Grundton scheint von dieser Figur sich aller Umgebung mitzuteilen. Das ist beste, intensiv erfasste Symbolik. Wundervoll stechen gegen diese dunkle, beherrschende Grundfläche die wenigen starken Farben ab, das grosse Stück Rot des einen Mantels und ein kleines, aber sehr lebhaftes Stück Grün. Der Charakter des Dunkeltönigen, Wuchtigen, Drohenden über Allem. Wie eine Drohung wirkt zumal die braunrote Scheibe der Sonne, die mit hellrotem Hofe dicht überhäupten der Menschen hängt, die verdunkelte Sonne, die Geberin aller Güte.

Mit diesem Bilde steht Stuck mitten im Reiche des Symbolismus, das viele für das Reich der kommenden Kunst halten. Wenn es viele Verfechter von der Kraft und Kühnheit Franz Stuck's zeugen und zu sich ziehen wird, so wird es jedenfalls eine Hauptprovinz im Lande Schönheit sein.

Damit stehen wir am Ende der Betrachtung von Stuck's Malerei. Aber es ist ein Ausblickspunkt in weite Perspektiven eines voraussichtlich überaus fruchtbaren Schaffens. Kein Ende, aber bereits eine gebietende Höhe, und dass sie ein heute Neunundzwanzigjähriger erreicht hat, will eine Gewähr mehr dafür sein, dass sie noch nicht die letzte Höhe ist.

Denn es ist ja kein ungesundes Rucken gewesen, das da hinauf geführt hat, kein frühreifes Genietum in Treibhausathmosphäre, sondern ein stätiges, zielbewusstes und zielkräftiges Aufwärtsstreben in heissen Mühen einer nie müden Liebe zum kräftig Schönen.

Von den unendlich zahlreichen Beweisen dieser ernst künstlerischen Liebesmühe, die ein unablässiges Arbeiten des Künstlers täglich neu schafft, sind in diesem Werke einige Proben, Blätter

Aus Stuck's Atelier.

aus Stucks Studienmappen, enthalten. Man mag aus ihnen ersehen, wie ernst es dieser junge Meister mit seiner Kunst nimmt, wie ernst vor allem mit der Realität, ohne deren gründliche Kenntnis er es nie wagen würde, frei seine Flügel zu spannen in das Land, da alle Keime überschüssig treiben, ins Land der malerischen Phantasie. All' seine Fabelweltler sind trotz ihrer Phantastik doch Früchte eifrigsten Aktstudiums, in diesem stärkte sich erst seine Kunst organischen Weiterschaffens. Auch sein Trieb zum Stilisieren und seine Kraft der Stilistik entstammt und verdankt sich diesem Studium. Unendlich vieles und tiefes Sehen und fortwährendes Nachbilden des anatomisch Wirklichen summiert sich zu einer Art Zusammenfassens aller Realität in ein stilistisches Gesamtbild, in einen Extrakt gewissermassen aller Möglichkeiten.

In diesem eminent lebendigen und sich schier nie genugthuenden Studium liegt zu allererst natürlich eine herzhafte Sinnenfreude an allem naturgegebenen Schönen und Kräftigen ausgesprochen. Das Weiterbilden ist dann ein Ueberquellen dieser Freude zum Eigenschöpferischen.

Auch in Stuck's Modellierarbeiten liegt diese Freude, zumal die Freude an der kräftigen Mannesschönheit. Sie zumal drückt ihm das Modellierholz in die Hand. Von allen Seiten, körperlich, massig, den menschlichen Körper darzustellen, wie es die Malerei nicht vermag, ist ihm Bedürfnis, und so entstehen Skulpturen wie der »Athlet«, die eine helle Freude am menschlichen Leibe athmen. Die Manier eines Canova liegt ihm dabei weit ferne, eines Michel Angelo Trieb ins Ueberkräftige, Muskelmächtige um so näher.

Kein Wunder, dass er auch als Radierer dem kraftvoll Charakteristischen zustrebt. Starke Tinten, breite Tiefen, kein mühsames Gestrichel, — überall eine Handschrift von eigenartiger, kühner Kraft. So ist das Portrait seiner Mutter, so sind die verschiedenen, übrigens nicht peinlich originalgenauen Radierungen nach einigen seiner Gemälde, so vorzüglich ist auch die „Sinnlichkeit", einer seiner ersten Versuche mit der Radiernadel.

Er hat denselben Vorwurf auch in Farben behandelt, aber das schwarz und weisse Blatt scheint mir bedeutender zu sein, als das Oelbild.

Dies nackte üppige Weib, an eine breite Steinbrüstung nachlässig gelehnt, ausschauend auf sichere Beute mit ruhig wartenden Blicken, es spricht auch ohne die Schlange eine heisse, wie aus knisternden, züngelnden Gluten heraushauchende Sprache. Aber die Schlange ist ein Commentar dazu. Zwischen den weissen, warmen Schenkeln windet sie sich schuppenschillernd herauf, furchtbare Kraft mit schmeidiger Schönheit vereinend, und zwischen Antlitz und Brust des Weibes, überströhnt ein wenig von dem wildschwarzen Haar der Wollusthuldin, legt sie ihren platten hornigen Kopf. Was der lippenüppig verschlossene Mund und die dunkeltiefen Augen unserer „lieben Frawe Lust" klüglich verbergen, zeigt der Schlange gieriges Züngeln und das stechende Licht ihrer Laueraugen. Schlangen- und Weiberkopf innig nahe, Schlangen- und Weiberleib wie eins, — schärfste Gegensätze beieinander, Kälte und Wärme, blühendes Weiss und glänziges Schwarz, Himmel und Hölle.

Dies ist das gesamte bisherige Werk Stuck's. Die Geleitworte dazu wollen nur der Versuch dazu sein, auf dessen Reichtum an fertiger Frucht und an sicheren Keimen hinzuweisen.

Bald wird es an Zahl und Art durch den jungen Meister selbst überholt sein. In der Entwickelung der modernen deutschen und überhaupt der modernen Kunst aber wird es als Beweisstück für das Ringen einer kühn selbständigen künstlerischen Persönlichkeit in einer gährenden Uebergangszeit bleibendes Interesse behalten.

Otto Julius Bierbaum.

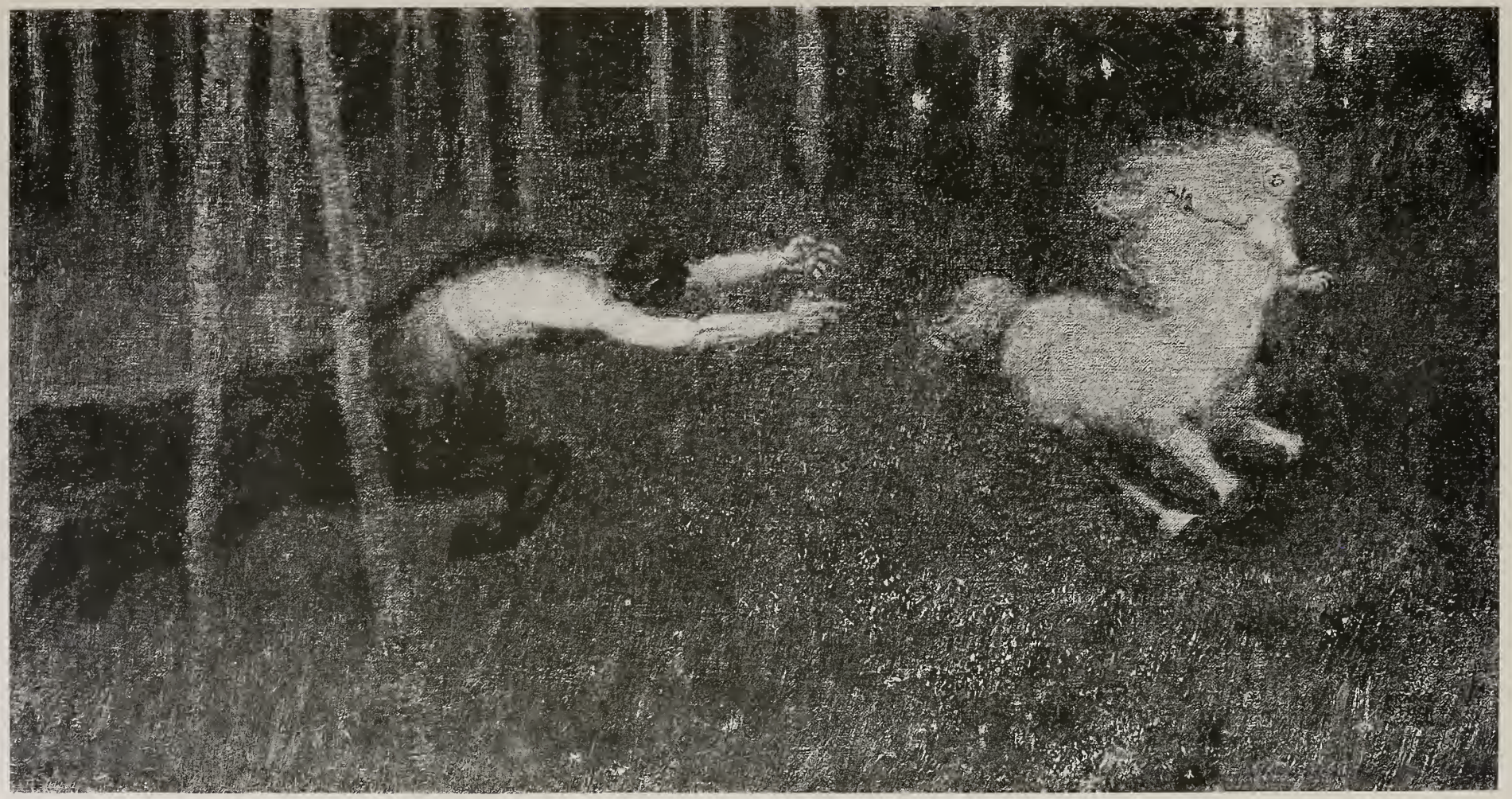
DER WÄCHTER DES PARADIESES.

INNOCENTIA.

DIE VERTREIBUNG AUS DEM PARADIESE

KÄMPFENDE FAUNE.

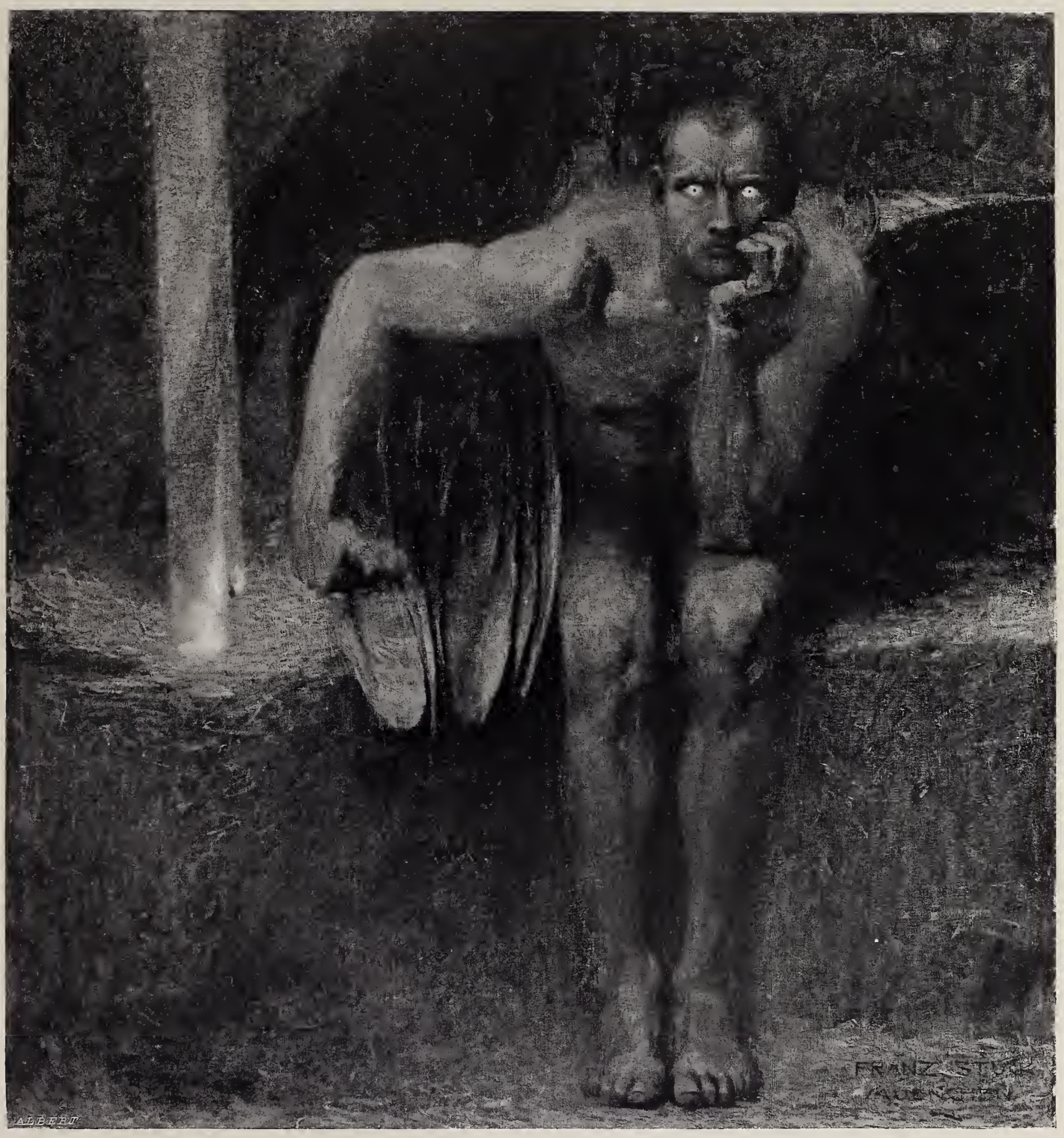
PHANTASTISCHE JAGD.



VERFOLGUNG.

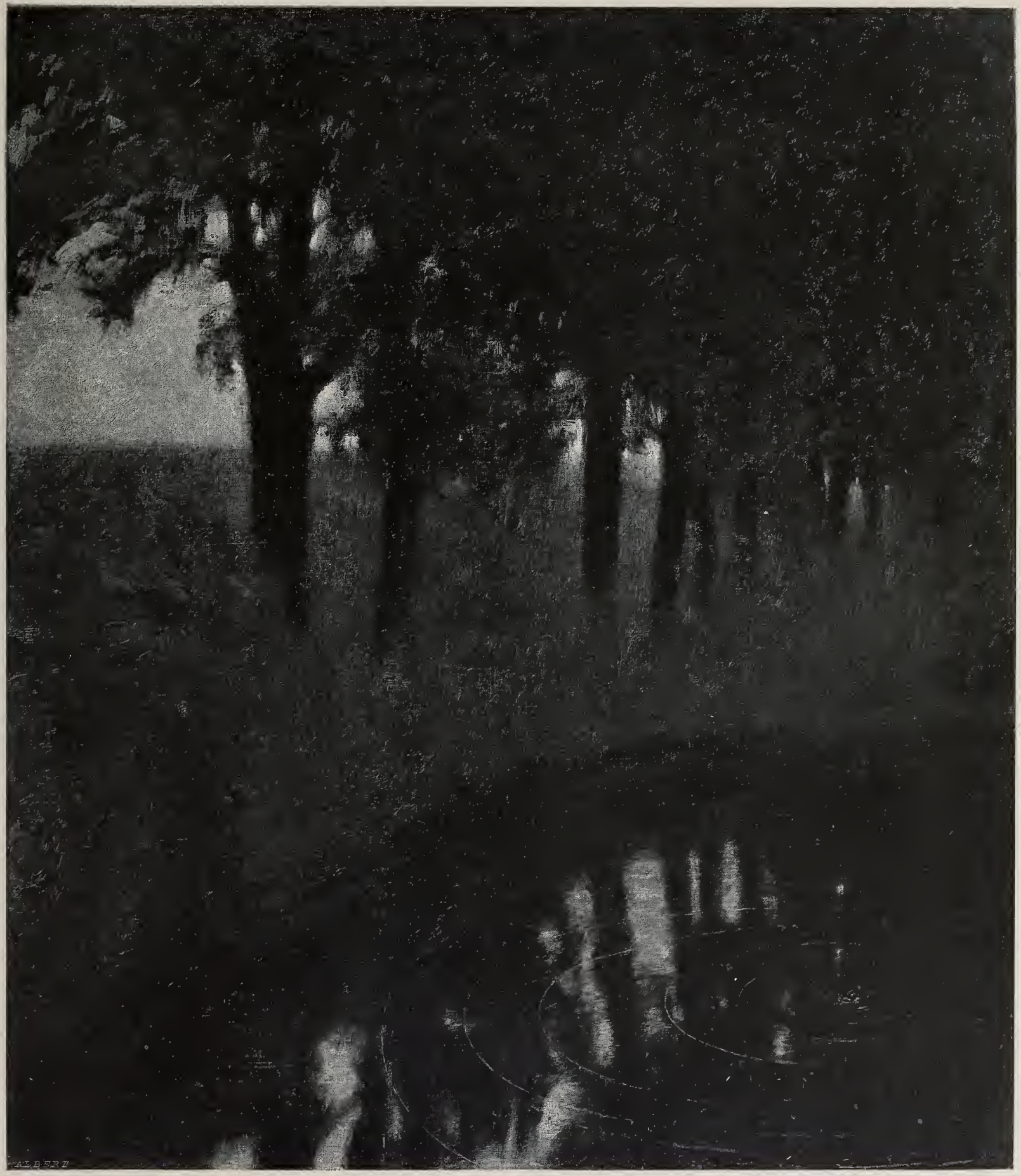
NECKEREI I.

DAS VERLORENE PARADIES



LUZIFER.

ABEND AM WEIHER.



FORELLENWEIHER.

DIE RIVALEN.

NACH SONNENUNTERGANG.

VISION DES HEILIGEN HUBERTUS.

SIESTA.

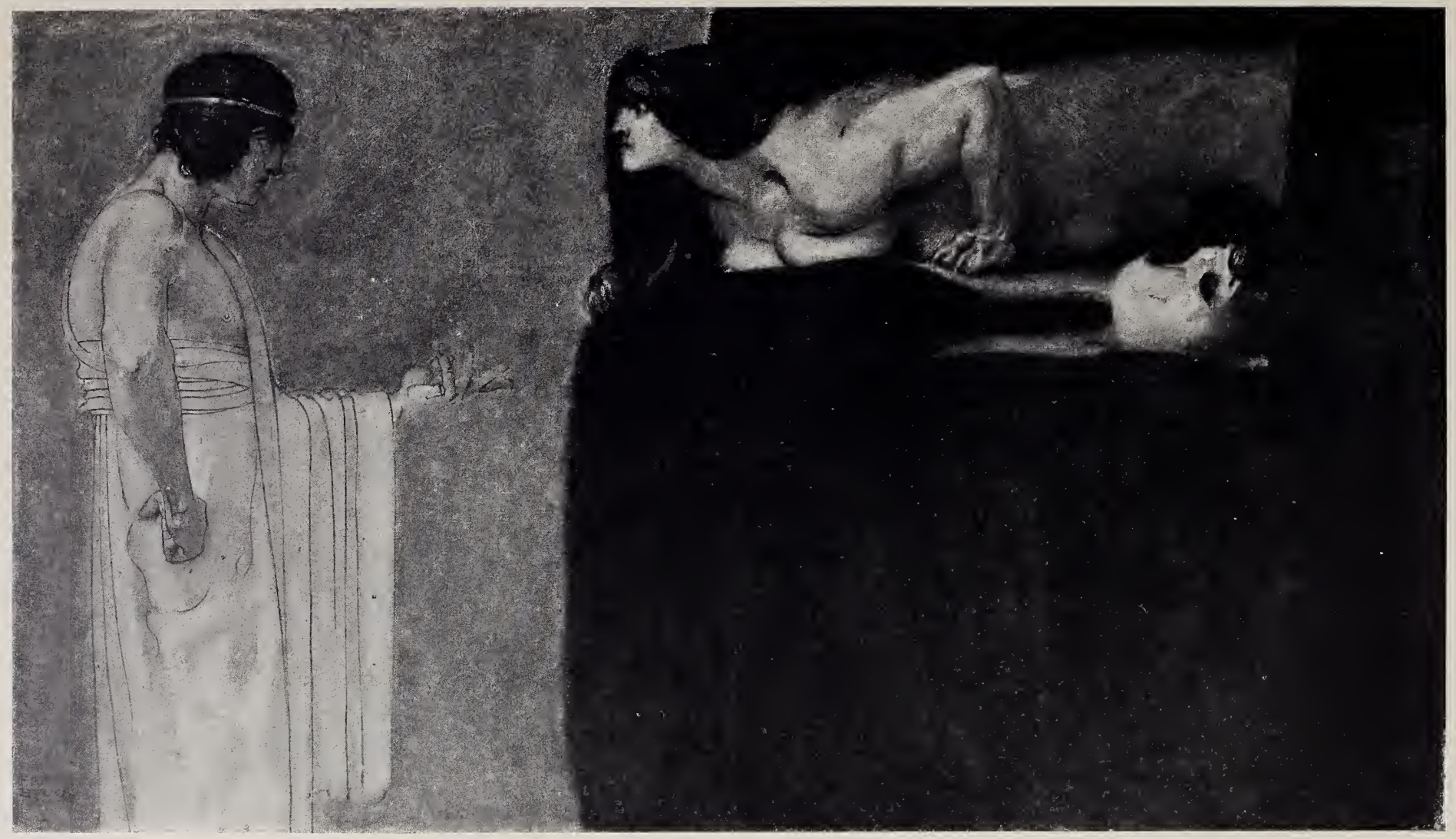
VERIRRT.

OVID.

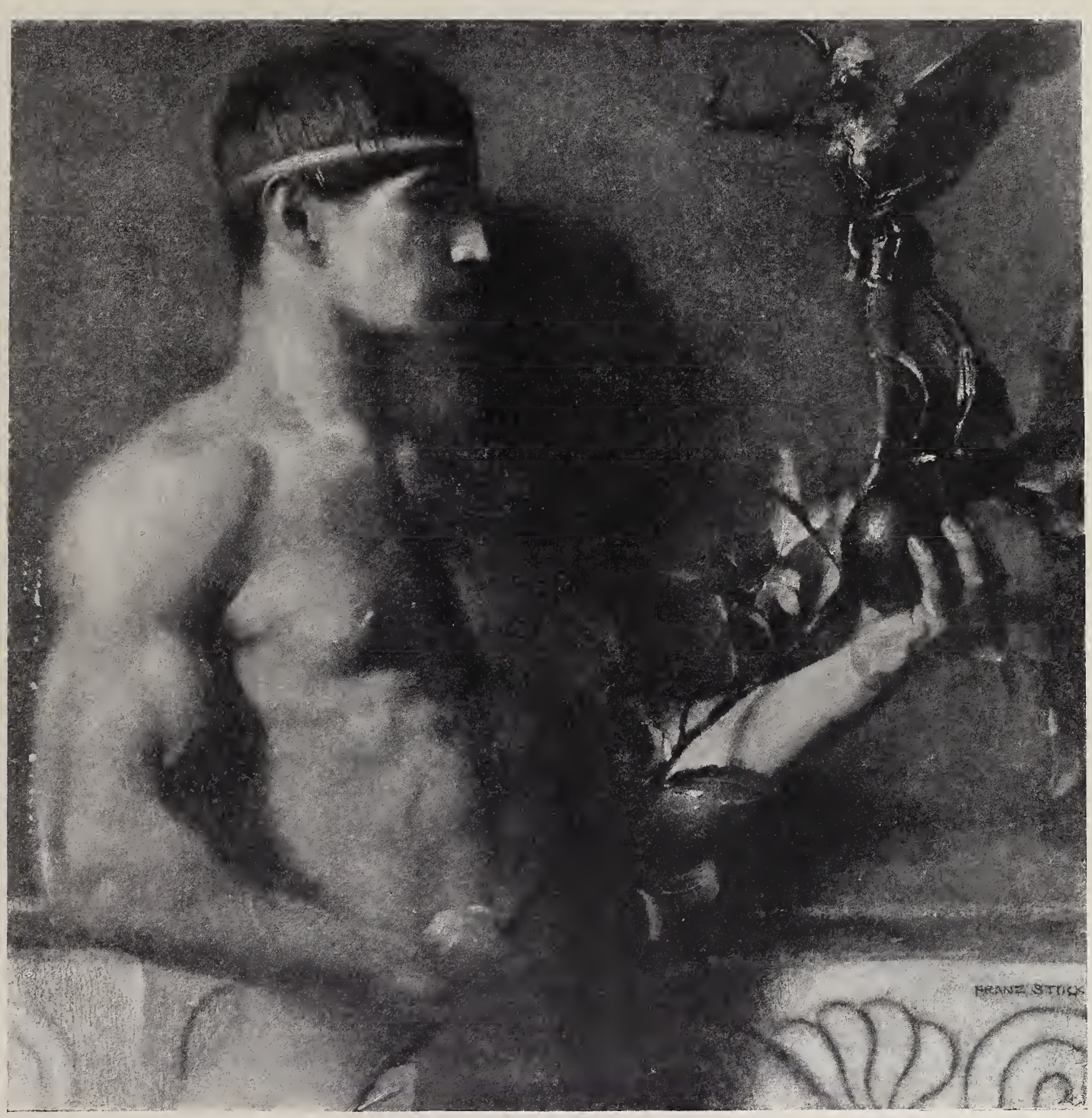
SPHINX.

DIE WILDE JAGD.

WEIDENDE PFERDE.



OEDIPUS LÖST DAS RÄTHSEL DER SPHINX.

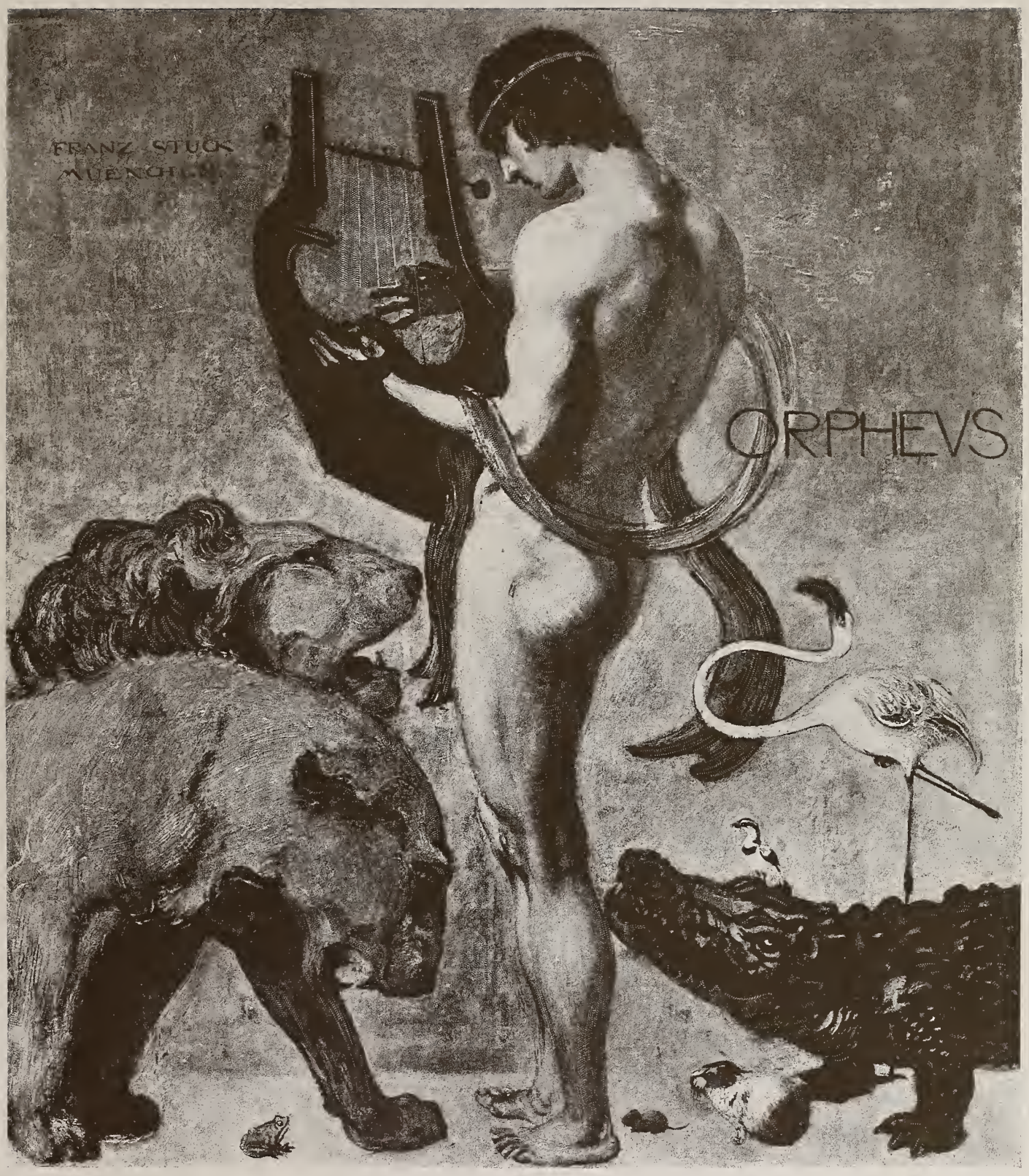


DER SIEGER.

FAUN UND NYMPHE.

PALLAS ATHENE.

GLÜHWÜRMCHEN.

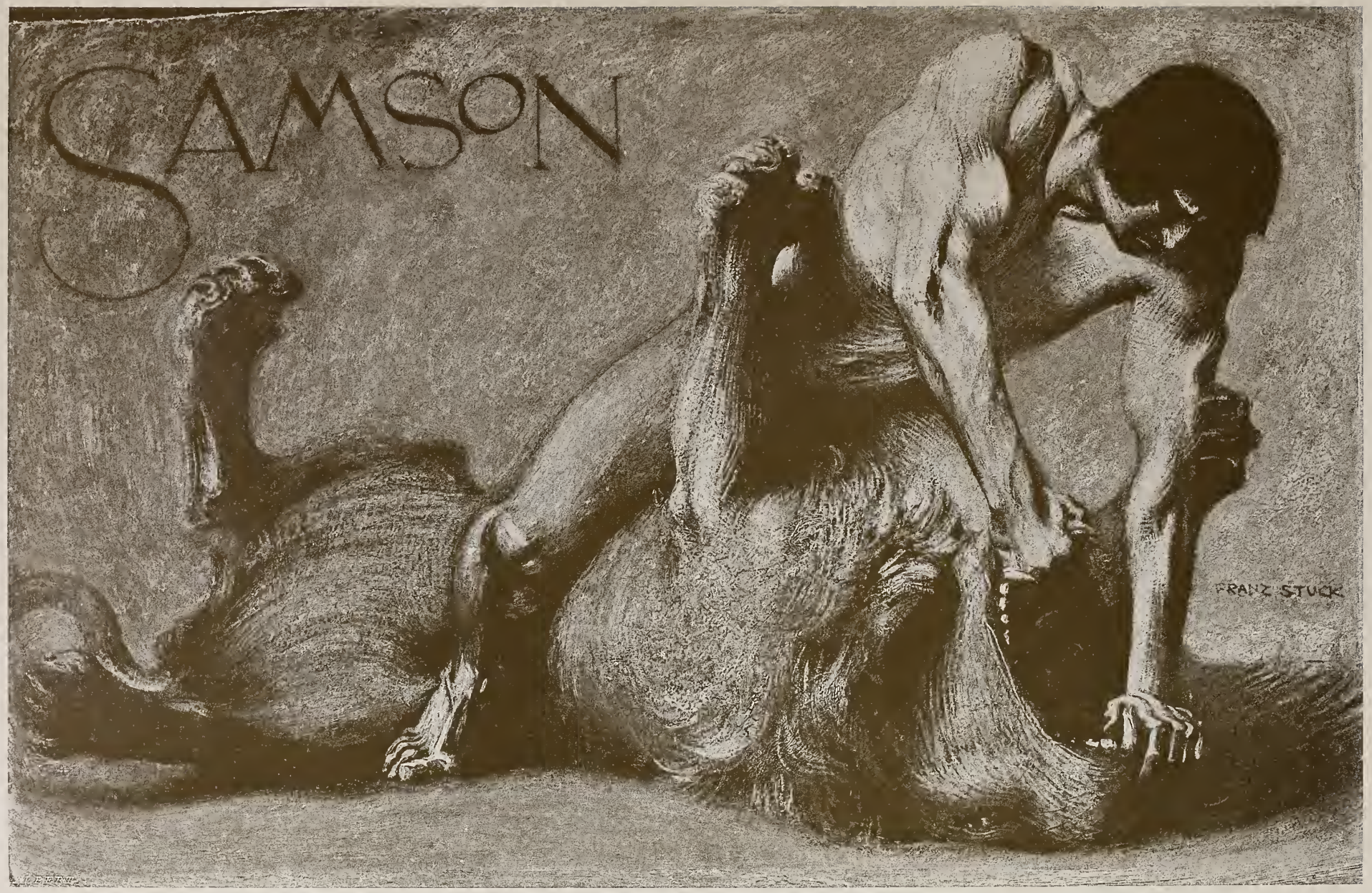


ORPHEUS UND DIE TIERE.

ES WAR EINMAL.

AMOR TRIUMPHATOR.

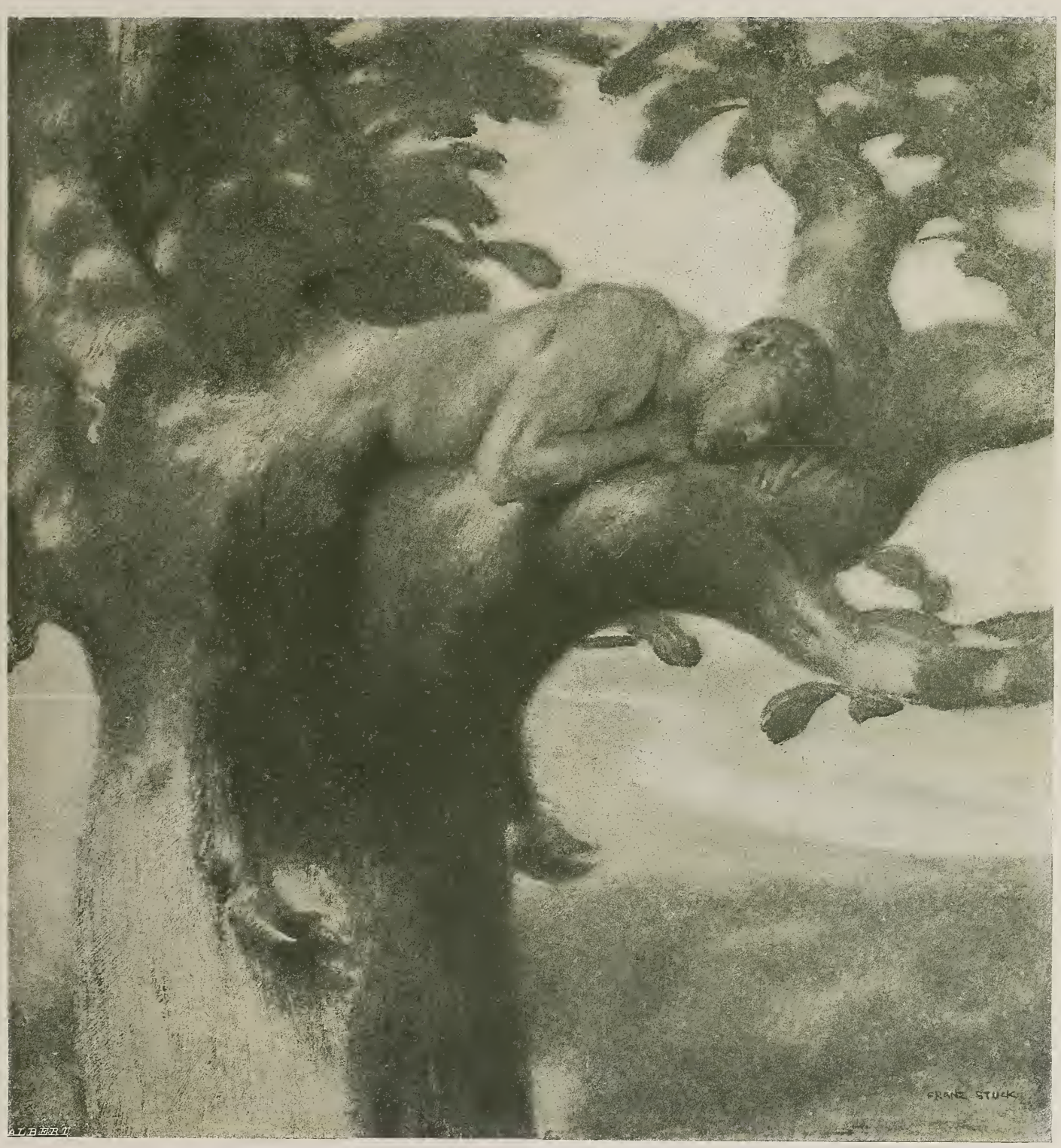
LIEBESFRÜHLING.



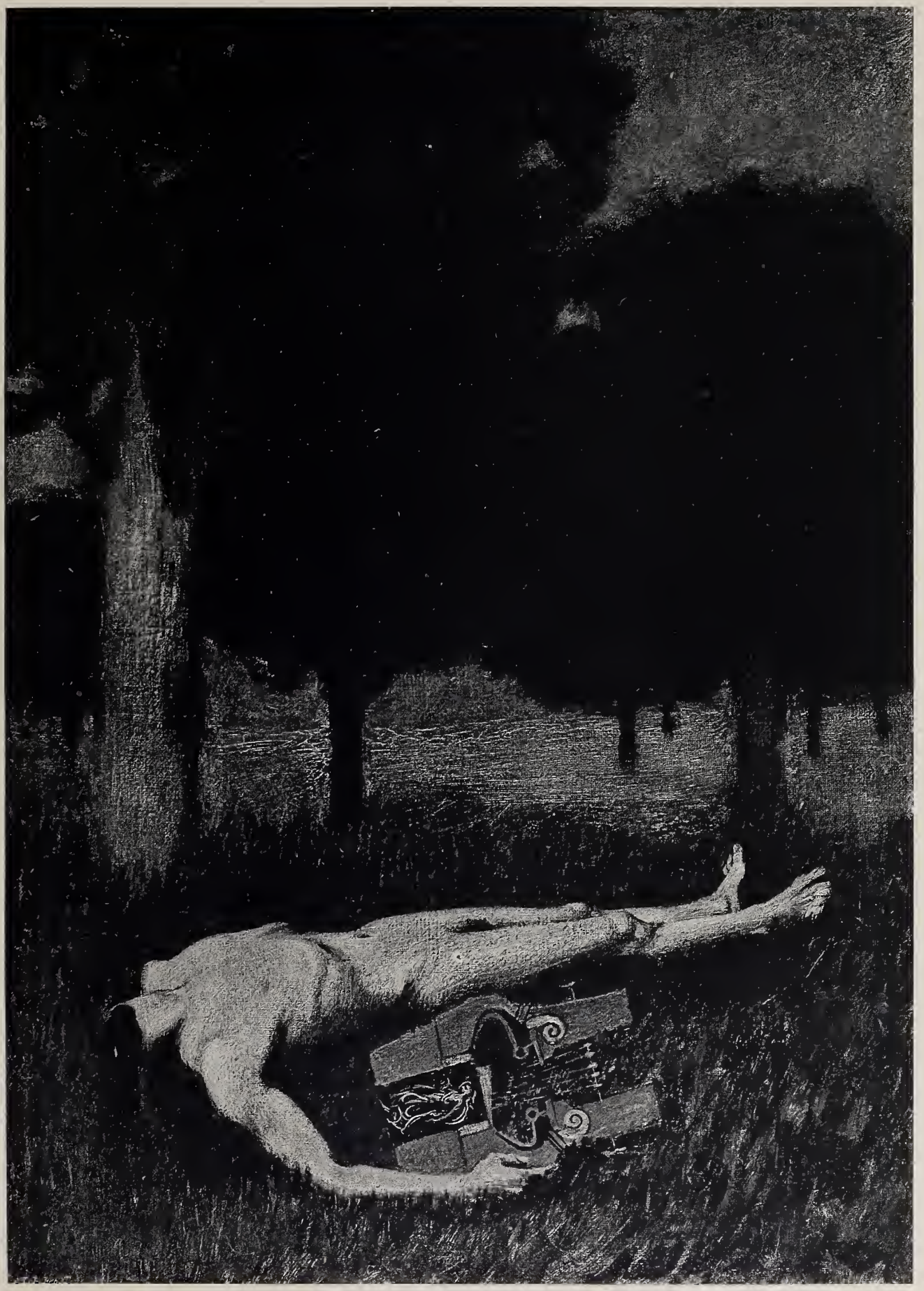
SAMSON.

DAS MEERWEIBCHEN.

BELAUSCHUNG.

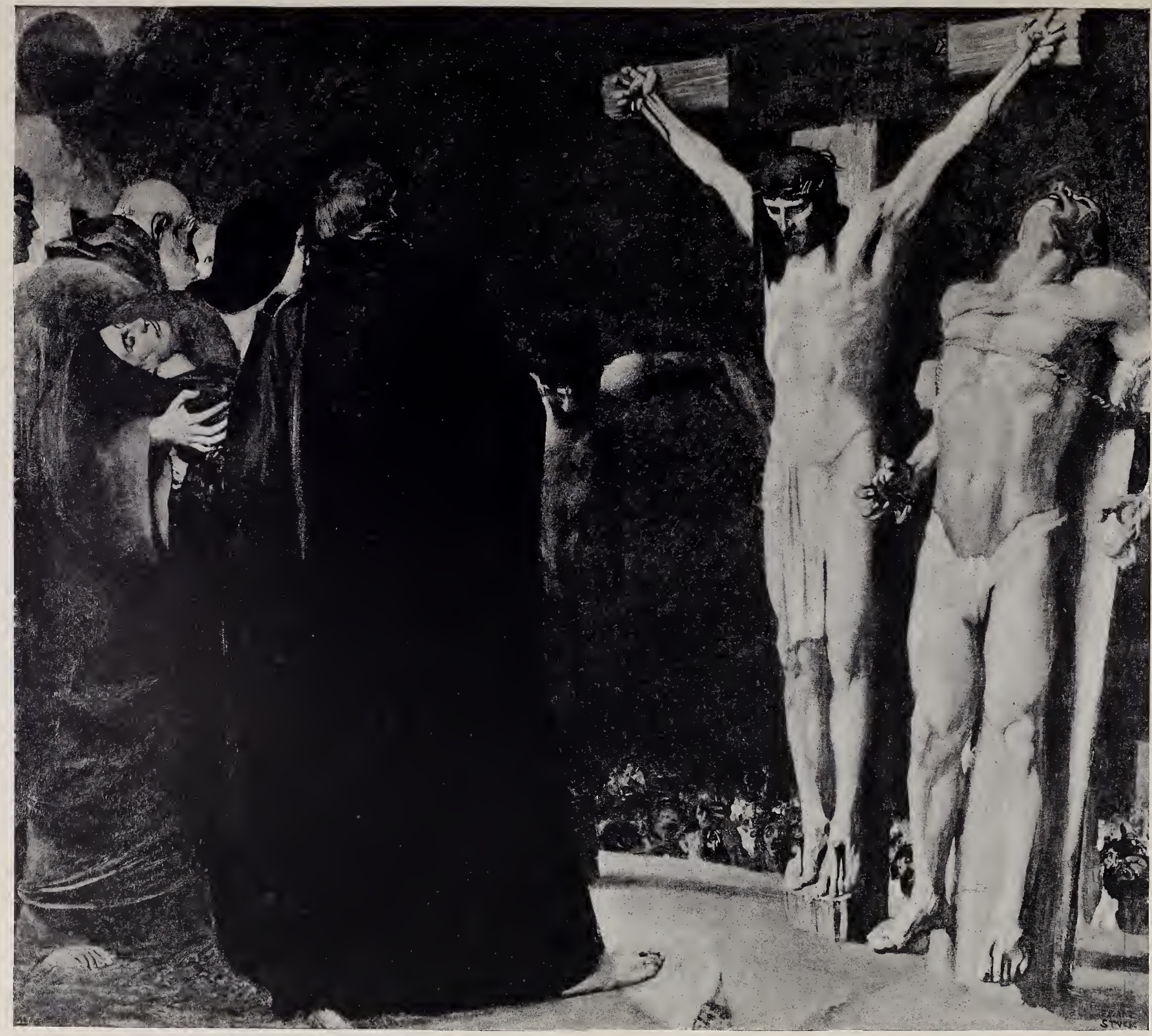


SCHLAFENDER FAUN.

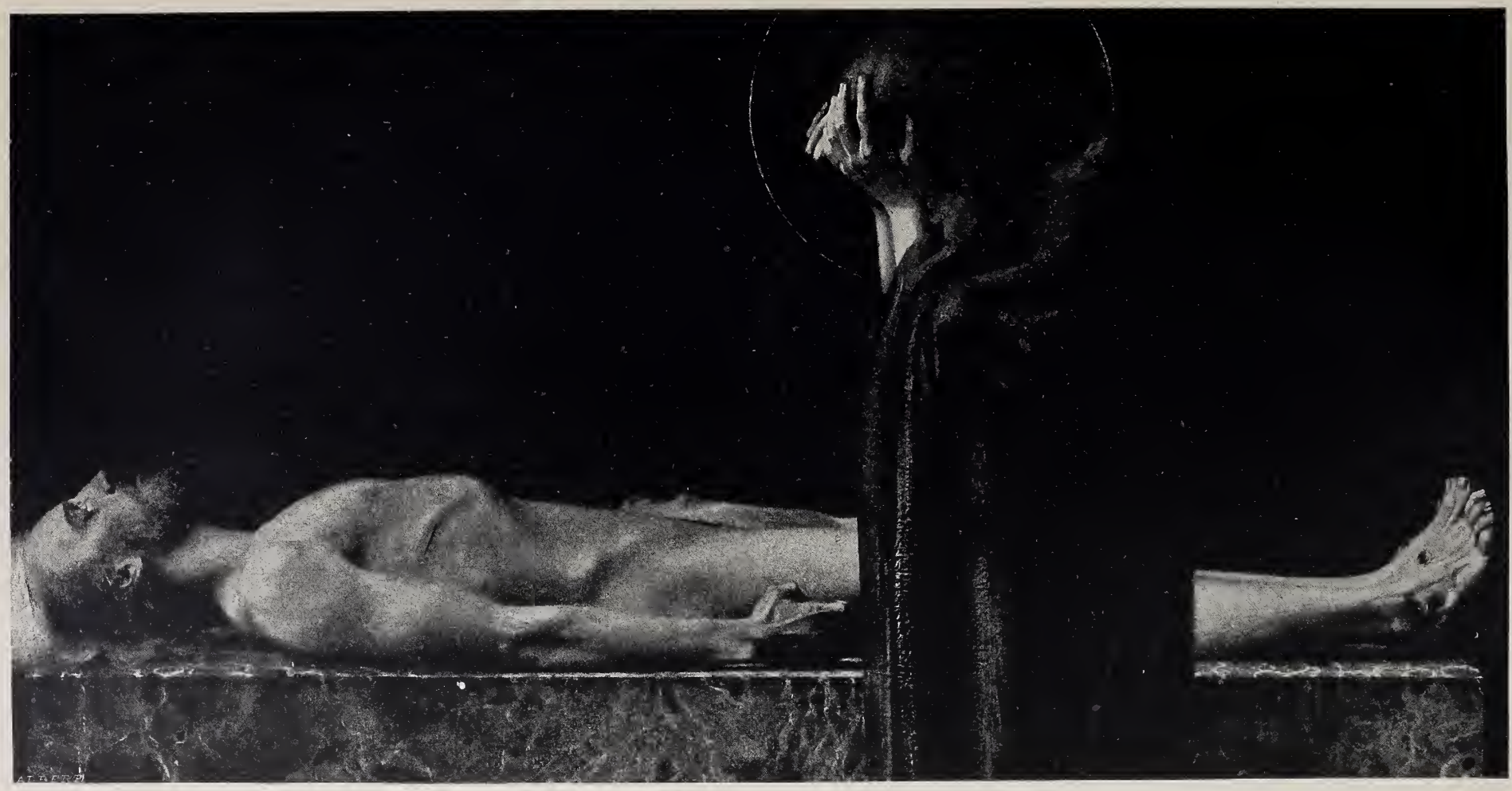


DER TOTE ORPHEUS.

DER MÖRDER.

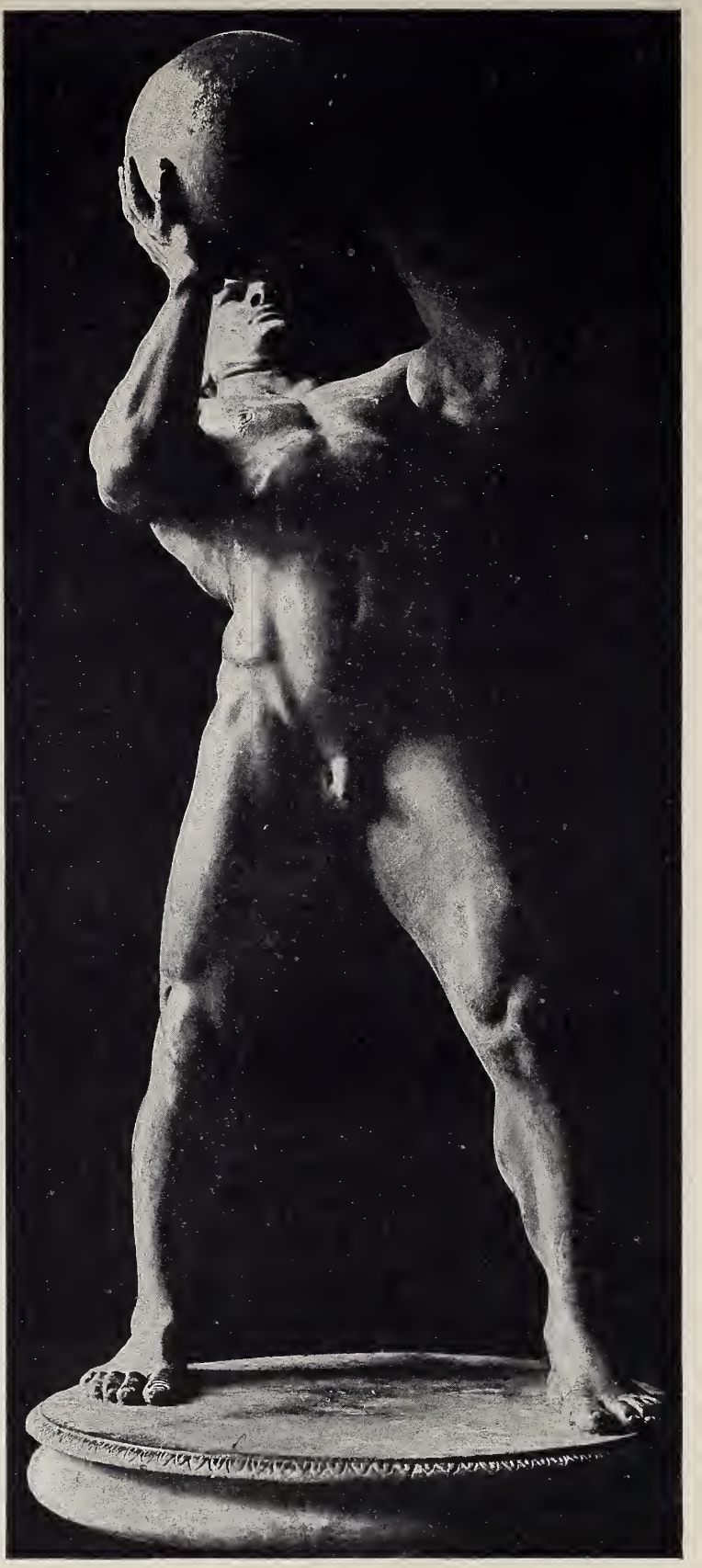


KREUZIGUNG CHRISTI.



PIETÀ.

NAUTILUS.



ATHLET.

ATHLET.

ATHLET.

VERWUNDETER CENTAUR.

ADAM UND EVA.

SOMMERABEND.

IN VINO VERITAS.

MEDUSA.

VERSUCHUNG.

DIE SÜNDE.

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01203 4951

DR A CO

DRACO